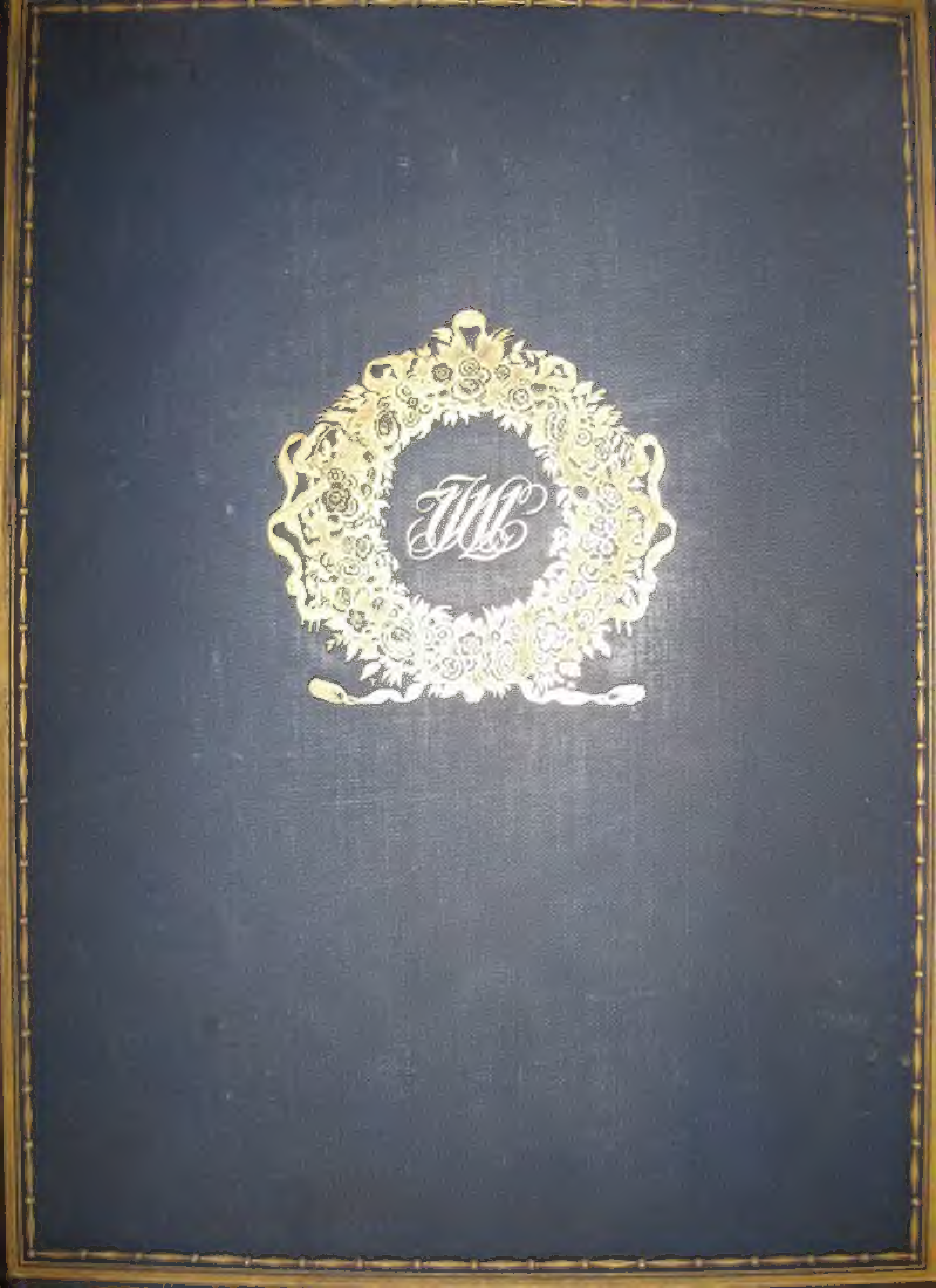


ИЗДъ
ШИПОВНИКЪ

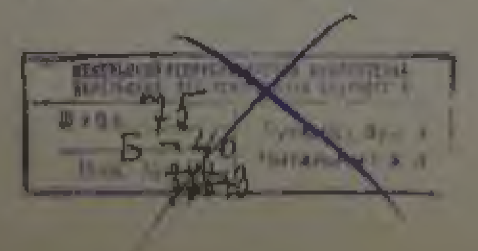
Спб. Рыночная, 10.

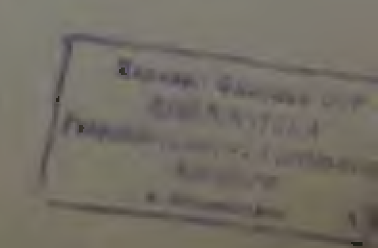
АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

С. ПЕТЕРБУРГЪ.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ" MCMXII





ТОМЪ III

ОБЩАЯ ЧАСТЬ

ЖИВОПИСЬ БАРОККО

въ

ВЕНЕЦІИ

Якопо Тинторетто. Нарциссъ (или Гиласъ). Галлерея Колонна въ Римѣ.

I.

УДЬБА живописи Венеціи иная, нежели остальной Италіи. Полный расцвѣтъ, высшій творческій энтузіазмъ не замѣнились здѣсь сразу общимъ упадкомъ и уныніемъ. Здѣсь искусство барокко можно считать не антитезой «золотого вѣка», а изумительнымъ его «послѣсловіемъ», временами даже почти превосходящимъ въ своей значительности и красотѣ самые славные моменты настоящаго Возрожденія.

На то были глубокія основанія. Положимъ, и Венецію не пощадили испытанія политическаго и религіознаго характера. Нѣсколько разъ ее втягивали въ войны, начавшіяся еще въ дни французскихъ нашествій и посягательствъ Цезаря Борджіа; одно время Венеція увидѣла своими противниками чуть ли не всѣ европейскія государства (Лига Камбрэ); французскія и

германскія войска вторгались въ венеціанскія области съ перерывами цѣлую четверть вѣка. Еще болѣе пришлось Венеціи страдать отъ турокъ. Мало-по-малу она теряла свое владычество надъ восточной частью Средиземнаго моря. Рѣшительный подрывъ ея торговлѣ причинили въ то же время открытія «опытія» Африки и новаго материка — Америки. Теперь не все заморское, не все изощренное, драгоцѣнное и пряное проходило черезъ ея конторы и склады. И тѣмъ не менѣе «Яснѣйшая Республика» могла считаться попрежнему гордой и блестящей царицей Адріатики, самымъ цѣльнымъ и организованнымъ изъ европейскихъ государствъ, и, наконецъ, могучимъ оплотомъ христіанства. Въ то же время попрежнему ея граждане, хотя и страдавшіе въ своихъ матеріальныхъ интересахъ, были еще самыми богатыми людьми въ Европѣ, и попрежнему ихъ жизнь была самой яркой, изысканной и прельстительной. Читая письма Аретина, глядя на картины старца Тиціана и молодого Веронезе, кажется точно въ нихъ изображено какое-то существованіе боговъ. Чудно сплелись въ Венеціи необычайный героизмъ съ изнѣженностью, здоровье съ неустаннымъ наслажденіемъ, искренняя религіозность съ чувственностью. И даже еще два вѣка спустя, когда вся остальная Италія была уже въ полномъ разложеніи, Венеція (и только она) могла дать такого «атлета жизни», какъ Казанову, такого жизненнаго писателя, какъ Гольдони и такихъ истинно великихъ художниковъ, какъ Гварди и Тіеполо.

Въ новомъ поколѣніи венеціанскихъ художниковъ, которые пришли на смѣну «кругу Тиціана», сказываются черты, общія всему искусству того времени. Характерно, пожалуй, для этого момента и то, что Тиціанъ, долгіе годы отказывавшійся посѣтить Римъ, все же рискнулъ это сдѣлать въ 1544 году, а Тинторетто заявилъ надъ дверью мастерской свою зависимость отъ Микель Анджело [1], хотя едва ли онъ могъ лично встрѣтиться съ великимъ «римляниномъ», а съ творчествомъ его познакомился лишь по гравюрамъ и слѣпкамъ [2]. И вотъ въ венеціанцѣ этотъ культъ искусства Буонарроти, распространившійся по всей Европѣ, не означаетъ ослабленія творческихъ силъ или какого-либо духовнаго порабощенія. Тинторетто только казалось, что онъ идетъ вслѣдъ за Микель Анджело, на самомъ же дѣлѣ онъ былъ охваченъ общимъ духомъ времени — духомъ мятежности, противорѣчивыхъ колебаній отъ отчаянія къ экстазу, духомъ, замѣнившимъ прежнюю ясность. То, о чемъ провидецъ Микель Анджело сталъ вѣщать (и вѣщать еще въ тѣ дни, когда Рафаэль на стѣнахъ папскаго дворца въ чарующе улыбчивыхъ образахъ завѣрялъ, что все на свѣтѣ гармонично), то самое

---

[1] Надпись, помѣщенная имъ, гласила: «Рисунокъ Микель Анджело и колоритъ Тиціана».

[2] Тинторетто, какъ кажется, не покидалъ Венеціи вовсе, если не считать кратковременнаго пребыванія его въ Мантуѣ въ 1580 г., куда онъ ѣздилъ въ сопровожденіи всей своей семьи, чтобы присутствовать при развѣскѣ картинъ, написанныхъ имъ для герцога Гуліельмо. Въ молодости у него не было средствъ, въ зрѣломъ же возрастѣ и въ старости не хватало времени, чтобы совершить далекое и трудное по тѣмъ временамъ путешествіе. — Въ бытность Микель Анджело въ Римѣ Якопо было двѣнадцать лѣтъ.

Я. Тинторетто. Омовеніе ногъ. Эскуріалъ (фрагментъ).

теперь успѣло распространиться по всему міру. Духъ мятежности и разлада затопилъ Европу религіозными войнами, зажегъ инквизиціонные костры, омрачилъ душу христіанъ безысходнымъ горемъ. Все искусство барокко именно полно душевнаго трагизма. Преувеличенная грандіозность въ архитектурѣ и въ пластикѣ того времени не только вызвана желаніемъ тягаться съ величіемъ древнихъ, но еще въ большей мѣрѣ выражаетъ душевное состояніе «утвержденія во что бы то ни стало», какого-то «изступленнаго заявленія» принциповъ, за которые приходилось жертвовать не только жизнью, но и совѣстью.

Въ остальной Италіи, всюду, гдѣ Святѣйшій Приказъ быстро забралъ въ свои сѣти дисциплину душъ, а іезуитская схоластика снабдила сыновъ церкви суррогатомъ вѣры, гдѣ къ тому же невѣроятныя гнусности, проявлявшіяся съ полнымъ цинизмомъ въ общественной и государственной жизни, до корней растлили моральныя основы, — тамъ искусство стало лживымъ, шаблоннымъ или жеманно-чувственнымъ. Въ Венеціи же, гдѣ религіозная мысль подъ эгидой индиферентизма правящаго класса оставалась болѣе независимой, гдѣ чувство человѣческаго достоинства не было задавлено окончательно, гдѣ лучшіе умы могли оставаться зрителями, слѣдившими за перепитіями европейскихъ трагедій какъ бы со стороны, не участвуя въ нихъ прямымъ образомъ, — тамъ искусству, отражавшему многое изъ того, что происходило «вокругъ», не пришлось лукавить по существу, оно не пало, не унизилось и въ то же время осталось чуждымъ непомѣрной гордыни.

Увы, мы почти ничего не знаемъ, что думалъ, что говорилъ Тинторетто, этотъ «Микель Анджело Венеціи», не сохранилось писемъ его, и лишь дватри анекдота указываютъ на то, что его творчество было какой-то «маніей» работы, что онъ обладалъ энергіей предѣльной степени и былъ къ тому же чуждъ корысти. Достаточно, однако, взглянуть на картины Тинторетто, чтобы понять, кто передъ нами. Куда дѣвалась «увѣсистость», «солидность» Тиціана, Пальмы, Моретто, мягкая чувствительность Джорджоне и Лотто? Еще съ послѣднимъ Тинторетто имѣетъ то общее, что и его фантазія не знаетъ границъ, что избытокъ темперамента мѣшаетъ и ему работать планомѣрно. Но зато не осталось въ живописи Якопо Робусти и слѣда исконныхъ традицій венеціанской школы: ея спокойнаго лиризма, ея внимательнаго изученія натуры. Пламенный, безумно заинтересованный жизнью, онъ все время отражаетъ ее въ цѣломъ, онъ даетъ «общія впечатлѣнія» жизни, онъ въ полномъ смыслѣ слова «импрессіонистъ» какъ во внѣшнихъ своихъ обликахъ, такъ и въ передачѣ душевныхъ движеній [3]. И въ то же время Тин-

[3] «Импрессіонизмъ» Тинторетто, отражавшій лихорадочное біеніе эпохи, не находилъ себѣ полнаго признанія. Вазари не можетъ, при всемъ своемъ уваженіи къ художнику, котораго онъ называетъ «самой странной головой во всей живописи», «могучимъ и хорошимъ живописцемъ», скрыть своего негодованія на то, что ему въ творчествѣ Тинторетто казалось «шуткой», «случаемъ» и «произволомъ». По его словамъ, Тинторетто «иногда выставлялъ напоказъ, какъ готовое, самые грубые эскизы, въ которыхъ виденъ каждый ударъ кисти». Про геніальную картину

[illegible] уже [illegible] дальше [illegible] всему [illegible] зрителя [illegible]. На его [illegible] рак[illegible] замѣнили тѣла, а борьба свѣта съ тьмой — всякую иную заботу объ убѣдительномъ правдоподобіи.*

Тинторетто становится для насъ [illegible] лишь съ 1547 г[illegible] [illegible] было уже двадцать девять лѣтъ и имъ была написана прекрасная картина [illegible] церкви San Marcuola «Тайная вечеря». [illegible] [illegible] композиторъ и безподобный красочникъ. [illegible] произведеніе [illegible] мастера, относящееся къ 1548 году, «Чудо св. Марка» (Венец[illegible] Академія) охватываетъ какою-то лихорадочностью, почти [illegible]. [illegible] нигдѣ ниже, нежели до сихъ поръ было въ Венеціи [illegible]

въ церкви S. Maria dell' Orto «Страшный судъ» тотъ же историкъ говоритъ: «Кто смотритъ на эту картину въ цѣломъ, тотъ остается [illegible] рассматривать [illegible] части [illegible] кажется [illegible] написана въ [illegible]». [illegible] Тинторетто и [illegible] его [illegible] Аретино [illegible] съ [illegible] свобода [illegible] Тинторетто въ критикахъ. «Когда, — говорилъ онъ, — выставляю свои произведенія [illegible] [illegible] [illegible] мѣста [illegible] [illegible] В[illegible] [illegible] Тинторетто [illegible] разница [illegible] На вопросъ [illegible] старые мастера писали такъ тщательно, а онъ, Тинторетто, такъ небрежно, онъ отвѣчалъ: «Потому, что у [illegible] не было столько [illegible] совѣтниковъ».

* Тинторетто писалъ [illegible] [illegible] контрасты и [illegible] [illegible]. Такимъ образомъ [illegible] онъ является предшественникомъ Рембрандта. Съ тою же цѣлью онъ, передъ тѣмъ какъ начать картину, лѣпилъ фигуры изъ воска, одѣвалъ ихъ тщательно и помѣщалъ среди маленькихъ [illegible] комнатъ, черезъ окна которыхъ онъ [illegible] свѣтъ. Къ такимъ [illegible] [illegible] приготовленіямъ прибѣгалъ и духовно [illegible] послѣдователь Тинторетто — Греко. Сохранились характерныя изреченія мастера, указывающія на его отношеніе къ рисунку и къ вопросу, какое значеніе онъ долженъ имѣть въ живописи. Изъ этихъ словъ можетъ даже показаться, что дивный красочникъ, картины которого буквально пылаютъ, презиралъ красочность, какъ таковую. Однако, не потому ли онъ [illegible] что [illegible] Тинторетто [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] на Ріальто [illegible], рисунокъ можно добыть лишь изъ сокровищницы духа цѣною долгаго труда и безсонныхъ ночей. [illegible] именно нѣчто особенное и вовсе не то самое, [illegible] и рисованіе. Однажды Тинторетто посѣтили фла-

ма[illegible] Рима. Разсматривая ихъ тщательно до сухо[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ехъ лишь такъ рисовать.

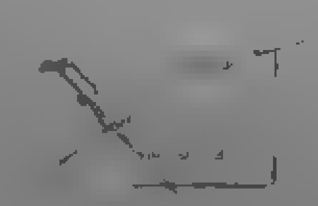
[illegible] его [illegible] родился въ [illegible] 1518 году [illegible] [illegible] Тиціано [illegible] Тинторетто [illegible] [illegible] Веронезе и Бассано. Именно съ Тиціаномъ Тинторетто, хотя и провозгласившій въ качествѣ [illegible] Тиціана [illegible] [illegible] что слѣдуетъ считать первыми работами мастера, также еще не выяснен[illegible] [illegible] [illegible] 1548 г. принадлежатъ [illegible] картины какъ «Обрѣтеніе» въ церкви [illegible] Находящ[illegible] [illegible] въ церкви [illegible] какъ [illegible] Главнымъ образомъ, Тинторетто [illegible] посвящалъ себя росписи фресками фасадовъ [illegible] отъ этихъ его работъ, къ сожалѣнію, ничего не дошло до нашего времени, кромѣ [illegible] фрагментовъ [illegible] [illegible] что существуютъ большія черты сходства между Тинторетто и парцами (особенно Пармеджанино), а также иногда онъ напоминаетъ Досси въ своей [illegible] къ [illegible] контрастамъ и къ таинственному [illegible] [illegible] въ XVI в. онъ могъ быть знакомъ по гравюр[illegible] [illegible] Корреджо — [illegible] [illegible] чемъ, сходства Тинторетто съ [illegible] «теоретическое», чѣмъ [illegible] [illegible] [illegible] Тинторетто [illegible] по-своему [illegible]

Якопо Тинторетто. Введеніе во храмъ Пресвятой Дѣвы. Церковь Мадонна [illegible]

было [9]. Законы равновѣсія нарушены, массы [illegible] низвергаются [illegible] въ головокружительномъ вихрѣ. Картина въ цѣломъ исполнена тревоги — не столько потому, что этого требовалъ сюжетъ, сколько потому, что «тревожнымъ» было все міровоззрѣніе творца изумительнаго произведенія. Рядомъ съ «Чудомъ св. Марка» въ галлереѣ виситъ знаменитая

[illegible] то же изслѣдованіе въ общемъ трудѣ [illegible] [illegible] [illegible] графическихъ [illegible] [illegible] Studien [illegible] Repertorium für Kunstw.», XXIII, 427 и XXIV, 7 и 12; XXVII, 25; F. Galanti «Il Tintoretto» въ [illegible] 1875», Venezia, 1876; «Illustrazione della chiesa e Scuola di S. Rocco» въ «Monumenti storici delle R. Deput. Ven. di storia patria», сер. IV. Miscellanea [illegible] III, 1885. [illegible] London, 1894; Roscoe User «T.» въ серіи «The [illegible]

Въ помянутыхъ въ предыдущемъ примѣчаніи картинахъ мастера царитъ еще нѣкоторые [illegible] [illegible] такъ и въ краскахъ. Это и заставляетъ относить ихъ къ болѣе раннему періоду. [illegible] также благороднаго [illegible] [illegible]



Якопо Тинторетто. Сусанна и старцы. Прадо. Мадридъ.

«Assunta» но это сосѣдство вредитъ геніальному шедевру Тиціана, ибо передъ лихорадочнымъ видѣніемъ младшаго собрата его картина кажется «застывшей», омертвѣвшей, слишкомъ тѣлесной. Именно «тѣла» нѣтъ въ Тинторетто, хотя онъ и хвастаетъ своими знаніями анатоміи, дерзкими ракурсами, прекрасной передачей золотистой поверхности кожи. Тѣлеснымъ было все искусство венеціанцевъ до Тинторетто, не отказалось отъ «тѣла» и насквозь одухотворенное творчество Джамбеллино и Джорджоне. У Тинторетто же взамѣнъ этого является нѣчто невѣсомое, призрачное, легкое какъ свѣтъ, какъ воздухъ [7].

Не знаетъ Тинторетто и тѣ л е с н а г о, «устойчиваго», внимательно перерисованнаго съ натуры пейзажа, столь характернаго для венеціанской живописи

Тѣ же восковыя фигуры, о которыхъ говорилось въ примѣчаніи 4, Тинторетто подвѣшивалъ подъ потолокъ, дабы изучать получающіеся при взглядѣ на нихъ снизу («sotto in sù») эффекты ракурсовъ. Такимъ образомъ, онъ является и въ этомъ отношеніи продолжателемъ Корреджо, котораго слѣдуетъ считать настоящимъ отцомъ спеціальной «плафонной» живописи. Плафонныя композиціи мы можемъ найти и до него [illegible] у великаго перспективиста Мантеньи, у Фоппы, у Мелоццо. Въ первой половинѣ XVI в. уже подъ впечатлѣніемъ Корреджо, часто плафонныя ракурсныя картины писали Джуліо Романо — въ Мантуѣ, Порденоне — въ Тревизо, Досси и Гарофало — въ Феррарѣ, и другіе. Напротивъ того, Микель Анджело еще не [illegible] послѣдовательно проводить тотъ же декоративный принципъ ракурсовъ: нѣтъ въ сюжетахъ «Сотворенія міра» и «Потопа» плафона «Сикстинской» [illegible] просто какъ бы картины подвѣшенныя подъ потолокъ), и почти игнорируетъ его Рафаэль («Фарнезина»). Тинторетто прибѣгаетъ къ ракурсамъ всюду, кстати и некстати. Большинство его картинъ производитъ впечатлѣніе, будто фигуры носятся вокругъ зрителя или будто ихъ видишь съ какихъ-то необычайныхъ точекъ, то сверху то снизу. Иногда въ необъятномъ твореніи мастера эта страсть его къ ракурсамъ и къ «вращающейся композиціи» становится навязчивой, иногда даже въ ней проглядываетъ шаблонность. Нѣкоторыя фигуры повторяются у него почти полностью; нѣкоторыя позы въ своей изощренности прямо невозможны (напримѣръ, колѣнопреклоненные кузнецы въ пещерѣ Вулкана — на картинѣ во Дворцѣ дожей). Всѣ эти черты, [illegible] унаслѣдовалъ отъ Тинторетто Греко и довелъ ихъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ до карикатурности, хотя ни единаго плафона имъ и не написано.

Якопо Тинторетто. Благовѣщеніе. Скуола Санъ Рокко. Венеція.

У него пейзажъ снова получаетъ скорѣе значеніе фона. Часто въ картинахъ Джорджоне, Тиціана, Лотто, Пальмы и даже Бонифаціо кажется, что *сначала* эти художники увидали въ своемъ воображеніи *пейзажъ* картины (или твердо помнили тотъ или иной изъ видѣнныхъ въ натурѣ мотивовъ), а затѣмъ уже придумали *для него* фигуры. У Тинторетто путь творчества несомнѣнно обратный: сначала онъ «видѣлъ фигуры», придумывалъ изъ нихъ какой-то «трагическій орнаментъ», а затѣмъ уже заполнялъ оставшееся пространство между ними подходящими мотивами. Въ позднихъ картинахъ онъ при этомъ даже прибѣгаетъ къ нѣкоторымъ натяжкамъ, «подставляя» подъ ноги дѣйствующихъ лицъ скамьи или обломки архитектуры, «подпирая» ихъ спины грандіозными древесными стволами или, сообразно съ нуждами композиціи, произвольно мѣняя высоту горизонта. Иногда онъ идетъ еще дальше: дѣлитъ картины на верхній и нижній ярусы и заставляетъ фигуры, размѣщенныя вверху, общаться съ фигурами подъ ними. При этомъ, однако, ни въ какомъ случаѣ нельзя сказать, чтобы Тинторетто былъ чуждъ натурѣ

чтобы онъ къ ней обращался лишь какъ къ складу необходимыхъ реквизитовъ. Напротивъ того, картины его — цѣлостности, исполненныя глубокаго чувства природы, въ его произведеніяхъ отдѣльныя человѣческія ощущенія и переживанія тонутъ въ чувствахъ и переживаніяхъ стихіи.

Исторія живописи не знаетъ болѣе безумнаго, болѣе вдохновеннаго импровизаторскаго генія, нежели Тинторетто; не знаетъ она и живописца болѣе цѣльнаго, болѣе вѣрнаго самому себѣ. Но только эта цѣльность не основана на вдумчивомъ «уравненіи» и согласованіи частей, на разумномъ подчиненіи второстепеннаго главному, но исключительно обусловливается внутреннимъ вдохновеннымъ горѣніемъ мастера. Картины Тинторетто и цѣлые циклы его картинъ объединены не столько его мыслью, сколько его страстью, его глубокимъ чисто художественнымъ (и при этомъ спеціально живописнымъ) чувствомъ.

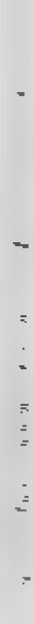
Есть что-то пьяное, опьяняющее въ живописи Тинторетто. Не то она напоминаетъ винное безуміе, не то мучительный и сладкій дурманъ, овладѣвающій тѣми, кто, стоя на палубѣ корабля, отдается всецѣло простору, залитому свѣтомъ. Этому пьянящему впечатлѣнію отъ картинъ Тинторетто способствуетъ отсутствіе всего какъ бы «осязательнаго», коснаго. Горы превращаются у него въ подобія тучъ, деревья — въ серебристыя искры и узоры, архитектура — въ какой-то миражъ. Но не исчезаетъ въ его произведеніяхъ чувство жизненности. Напротивъ того, ни одна картина Тинторетто не производитъ впечатлѣнія мертвой схемы, чего-либо затверженнаго и ремесленно принятаго на вѣру. Есть, пожалуй, что-то «пролетарское» въ той «безцеремонности», съ которой художникъ обращается со всѣмъ самымъ царственнымъ, важнымъ и святымъ [8]. Но всегда сказывается у него и высшее благородство духа, абсолютная свобода, не знающая другого мѣрила, кромѣ собственнаго вѣчно пылающаго и хмѣлящаго вдохновенія [9].

Различаютъ двѣ «манеры» въ зрѣломъ творчествѣ Тинторетто, начинающемся съ полнаго фортиссимо — съ упомянутой картины, украшавшей «Школу св. Марка» и изображающей чудо, сотворенное евангелистомъ уже послѣ своей мученической смерти. «Первая манера» отличается преобладаніемъ свѣта надъ тьмой, «золота» надъ «серебромъ», цвѣтистости надъ сведеніемъ всѣхъ красокъ къ «общему тону», наконецъ болѣе тщательной и реалистичной передачей деталей. «Вторая манера» развилась при писаніи безконечной серіи картинъ, которыми художникъ покрылъ стѣны и потолки Вене-

---

[8] «Безцеремонность» Тинторетто возмущала многихъ критиковъ, въ томъ числѣ Якоба Буркхардта, который считаетъ, что на картинѣ [illegible] Тинторетто [illegible] грубой [illegible] Рескина, который [illegible] Однако именно въ этой чертѣ мы должны признать въ Тинторетто [illegible] предтечу Рембрандта. Не душевная грубость заставляла мастера прибѣгать къ «три-[illegible] главнымъ образомъ [illegible] въ [illegible]

[9] Характерно, между прочимъ, для мастера, что онъ отказался отъ титула рыцаря, который ему собирались выхлопотать у Генриха III Французскаго, проѣзжавшаго одно время [illegible] на пути изъ Польши.



ціальной Scuola di San Rocco [1]. Во время этой работы начинаетъ преобладать и все усиливается присущая Тинторетто тяга къ трагизму, яркость заслоняется сгущающимися сумерками и мастеръ развиваетъ въ себѣ ту безмѣрно бравурную «импрессіонистскую» технику, которая навлекла на себя критику какъ Вазари, такъ и многихъ другихъ «благоразумныхъ» цѣнителей [2].

Въ первой манерѣ пейзажъ играетъ большую роль, онъ болѣе разработанъ; во второй — его часто замѣняютъ какіе-то намеки и импрессіи. Чтобы ближе подойти къ творчеству Тинторетто, разберемъ, слѣдуя нашей системѣ, наиболѣе знаменитыя изъ его «декорацій».

Въ «Чудѣ св. Марка» (1548 г.) уже появляется та формула, которую долженъ былъ развить до предѣльнаго великолѣпія Веронезе и которую мы встрѣчали у Мантеньи, позже — у Пальмы, Моретто и Тиціана. Это — формула «колонной декораціи»: портика какого-то неопредѣленнаго назначенія съ садомъ позади. Что держатъ на картинѣ Тинторетто колонны слѣва — неизвѣстно; какъ къ нимъ прилажена бесѣдка съ виноградомъ, въ тѣни которой происходитъ самая сцена, — тоже остается невыясненнымъ. Еще менѣе можно понять, къ чему относится терраса съ балюстрадой на второмъ планѣ. Но чарами своего искусства, блескомъ красокъ, единственно ему принадлежащими яркостью и цвѣтностью палитры мастеръ достигаетъ того, что все это «принимаешь на вѣру», и мало того: этотъ ирреальный ансамбль производитъ впечатлѣніе полной убѣдительности. И какъ это все писано, какъ легко, просто и «чисто-живописно»! У Тиціана, у Моретто, у Веронезе чувствуешь присутствіе архитектора въ твореніи живописца, все равно, сами ли эти художники превращались въ архитекторовъ, или за нихъ разрабатывали архитектурную сторону картинъ приглашенные спеціалисты. У Тинторетто царитъ одна живопись въ своей чистѣйшей сущности, и вслѣдствіе этого ничто не навязывается, ничто не холодитъ, не разсѣиваетъ цѣльности впечатлѣнія, не заглушаетъ звучности. Въ этомъ смыслѣ Тинторетто является предшественникомъ «импрессіониста» Веласкеза и «импрессіониста» Гварди.

Поразителенъ, напримѣръ, по находчивости и тотъ фокусъ, къ которому Тинторетто здѣсь прибѣгаетъ впервые (этимъ же фокусомъ должны были

---

[1] Въ первый разъ Тинторетто пришелъ въ соприкосновеніе съ братствомъ св. Роха въ 1559 г. Тогда ему были заказаны картины для церкви названнаго святого, исполненныя имъ частью вскорѣ послѣ заказа, частью съ 1567 по 1577 г. Среди этихъ картинъ [illegible] «Столовая купель», въ которой композиція [illegible] желаніе [illegible] Порденоне. Большое «Распятіе» въ залѣ братства [illegible] помѣчено 1565 г., а между этимъ годомъ и 1579-мъ украшены картинами Страстей Господнихъ «Залъ Сената» и [illegible] — верхній большой залъ. Съ 1580 по 1594 г. написана серія картинъ, иллюстрирующихъ Евангеліе, въ нижнемъ залѣ. Считается, что весь основной [illegible] циклъ картинъ Тинторетто созданъ мастеромъ безъ помощи учениковъ; напротивъ того, правительственные заказы онъ передавалъ въ разработку ученикамъ и среди нихъ самому даровитому сыну Доменико.

[2] Въ этотъ же періодъ художникомъ написано нѣсколько картинъ, въ которыхъ [illegible] одному какому-то [illegible] тону. Такъ, изумительная картина Венеціанскаго музея «Видѣніе св. Августина», вся сложенная изъ звучныхъ лазуревыхъ и желтыхъ красокъ, заставляла нѣкоторыхъ видѣть въ этомъ произведеніи кисть Греко. [illegible] Тинторетто. [illegible]

Якопо Тинторетто. Тайная вечеря. Скуола Санъ-Рокко. Венеція

воспользоваться Веронезе, многіе фламандцы съ Рубенсомъ во главѣ, Тьеполо и другіе). Первый планъ Тинторетто «лѣпитъ» и доводитъ до большой выпуклости, заставляя по немъ играть хитрому плетенію лучей, тѣней и отраженій, и онъ выписываетъ почти каждый листочекъ и даже безподобно изображаетъ натюрмортъ на авансценѣ, разбитые вдребезги инструменты пытки [12]

[2] Цѣлый рядъ картинъ Тинторетто и даже такія, которыя кажутся наиболѣе [illegible] [illegible] [illegible], содержатъ восхитительные куски натюрморта [illegible] [illegible] [illegible] картинахъ [illegible] [illegible]

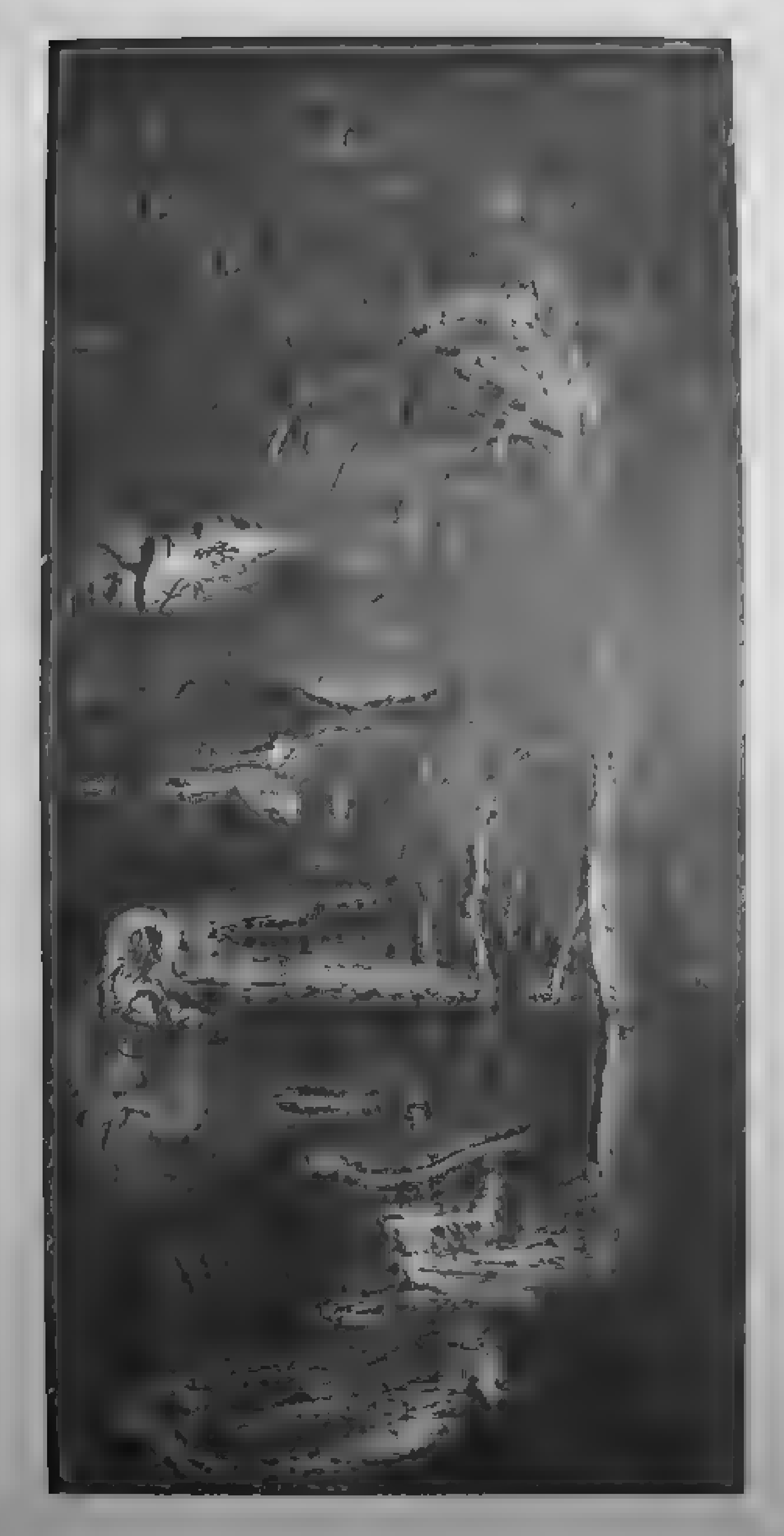
Но сейчасъ же за подобнымъ рядомъ тотъ же мастеръ [illegible] сгоритъ темотъ технике [illegible] мѣняетъ интенсивность колорита и весь фонъ (ограду сада съ воротами) онъ пишетъ съ совершенной развязностью въ [illegible] тающихъ точно лишь намѣченныхъ красахъ. Благодаря этому контрасту, получается нѣчто въ одно и то же время и почти до стереоскопичности выпуклое и нѣчто фантастичное миражное. Тинторетто достигаетъ и эффекта пространственности, который ему нуженъ для того, чтобы казаться убѣдительнымъ, и остается въ предѣлахъ какой-то волшебной фантастики.

Декораціи, аналогичныя по эффекту, мы найдемъ въ чудесной картинѣ «Омовеніе ногъ» Эскуріала (написанной для церкви San Marcuola около 1550 г.), въ которой такъ поражаетъ рѣдчайшее для времени сизо-голубое лунное освѣщеніе, въ насыщенной золотомъ «Сусаннѣ» Вѣнской галлереи [13], въ «Распятіи» 1565 года (Scuola d. San Rocco), въ «Золотомъ тельцѣ» церкви S. Maria dell'Orto, въ «Благовѣщеніи», съ котораго начинается серія картинъ въ нижнемъ залѣ Scuola d. San Rocco, и т. д. Въ другихъ произведеніяхъ онъ ищетъ большей густоты и единообразія въ освѣщеніи массъ, находясь подъ впечатлѣніемъ такихъ картинъ, какъ луврскій «Концертъ» Джорджоне (вѣроятно, не покидавшій еще тогда Венеціи) или какъ «грозовыя» картины Доссо Досси. Къ перламъ среди этой категоріи принадлежатъ «Грѣхопаденіе» и «Братоубійство Каина» въ Академіи, «Нарциссъ» въ галлереѣ Колонна, «Св. Георгій» въ Лондонѣ. Жуткая картина Бреры «Нахожденіе тѣла св. Марка въ александрійскихъ катакомбахъ» открываетъ собой рядъ изумительныхъ intérieur'овъ Тинторетто, столь же особенныхъ и впечатляющихъ, какъ и его картины съ пейзажами [14]. Однимъ изъ самыхъ блестящихъ примѣровъ этого же порядка является большой «Пиръ въ Канѣ» (1561 г.), находящійся въ церкви S. Maria della Salute. Здѣсь изображенъ глубокій и низкій полутемный залъ; вечерніе лучи струятся въ его квадратныя окна слѣва, а грозовое небо виднѣется черезъ аркады фона. Еще изумительнѣе по краскамъ несуразная по композиціи, но свѣтящаяся, точно изъ самоцвѣтныхъ камней сложенная, картина Эрмитажа «Рождество Богоро

Обращаемъ вниманіе на сверкающую стеклянную посуду въ картинѣ «Тайная вечеря» въ San Giorgio [illegible], на разные предметы и фрукты на первомъ планѣ въ картинѣ на тотъ же сюжетъ въ Scuola di San Rocco, на передачу деревянныхъ строеній и соломы въ картинѣ «Поклоненіе волхвовъ» и [illegible] и [illegible] степени достигающаго мастерства въ картинѣ «Благовѣщеніе», обѣ тамъ же.

[13] Вѣнская «Сусанна» — одно изъ чудесъ живописи. Поразительна здѣсь смѣлая простота красокъ: почти сплошной зеленовато-сѣрой тѣнью лежащей на золотистомъ тѣлѣ красавицы, [illegible] зелень импрессіонистскаго пейзажа и малиновый пурпуръ [illegible]. Сюжетъ пейзажа «Сусанны» говоритъ на мысль, что Тинторетто [illegible] впечатлѣнъ какой-либо феррарской или фламандской [illegible].

[14] Эта странная картина Тинторетто является и одной изъ самыхъ его красивыхъ произведеній и въ красочномъ отношеніи. Одѣтая въ розовое и темно-синее фигура святого рядомъ съ зеленоватымъ тономъ лежащаго на полу трупа, голубыя тѣни и ярко-лимонный общій тонъ, съ охрой колѣнопреклоненнаго сенатора, съ теплымъ сѣрымъ тономъ пола, — все это сливается въ аккордъ поразительной силы и прелести, такой прелести, которая захватываетъ сначала всецѣло; лишь постепенно затѣмъ углубляешься въ сюжетъ и отдаешь должное мастеру, признавая, что таинственное чудо не могло быть изображено болѣе убѣдительно.



дицы», а также восхитительная картина галлереи Корсини въ Римѣ «Грѣшница передъ Христомъ».[15]

1565 годомъ помѣчено знаменитое «Распятіе» въ [illegible] Залѣ Совѣта братства св. Роха. Около этого времени произошла и та очень характерная исторія (разсказанная Вазари), какимъ образомъ Тинторетто получилъ предпочтеніе передъ другими художниками, участвовавшими на конкурсѣ для декоровки плафона этого зала. Вмѣсто того, чтобы представить маленькій эскизъ, какъ это требовалось по условіямъ заданія, онъ втайнѣ въ нѣсколько дней написалъ всю картину и вставилъ ее при помощи задобренныхъ сторожей, къ назначенному для суда дню на то самое мѣсто, для котораго она предназначалась. Когда собравшіеся эксперты стали протестовать противъ этой вольности художника, онъ объявилъ, что отдаетъ картину даромъ. Результатомъ столь стремительнаго натиска было то, что завѣдывавшіе школой поручили ему украшеніе живописью всего роскошнаго зданія братства, на что Тинторетто и употребилъ, съ нѣкоторыми перерывами, остальные годы своей жизни.

За этой работой и произошла та перемѣна въ манерѣ его работы, о которой мы говорили выше. Въ Тинторетто все яснѣе стало сказываться желаніе усвоить себѣ фигурныя формулы Микель Анджело. Фигуры получаютъ теперь у Тинторетто все большую и большую значительность, и въ то же время сгущаются тѣни, пейзажный элементъ переходитъ во что-то схематичное.

Еще въ «Распятіи» сѣро-желтые и золотисто-зеленоватые пейзажи играютъ большую роль. Особенно хороши деревья справа и освѣщенный блеклыми лучами холмикъ съ обелискомъ, а также тяжелое черноватое небо, разстилающееся надъ всей сценой. Но въ дальнѣйшихъ картинахъ огромнаго цикла фоны начинаютъ все болѣе и болѣе играть роль придатковъ.[16] Иногда нѣсколькими остроумно сопоставленными массами и удачнымъ расположеніемъ свѣта Тинторетто создаетъ при этомъ подобающую среду и подходящее настроеніе (такъ, напримѣръ, представлена просторная комната

---

[15] Такія картины наводятъ на мысль, что Тинторетто изучалъ феррарцевъ XV в., въ родѣ Коссы, или венеціанцевъ, въ родѣ Кривелли. Возможно также, что мастеръ увлекался цвѣтистостью византійскихъ мозаикъ. На послѣднее предположеніе наводитъ изученіе его мозаикъ въ Санъ-Марко (частью исполненныхъ въ 1588—89 г.), которыя если и производятъ рядомъ со строгостью византійцевъ непріятное впечатлѣніе благодаря [illegible] изощреннымъ формамъ, то все же чудесной звучностью дополняютъ красочную симфонію, охватывающую посѣтителя храма.

[16] Въ двухъ варіантахъ Тинторетто на сюжетъ «Распятія», относящихся, какъ кажется, также ко второму періоду (въ Венеціанской Академіи и въ церкви Санъ Кассіано), пейзажъ исчезаетъ почти совершенно. Въ первой изъ этихъ картинъ фигуры заполняютъ все пространство, во второй — одномъ изъ геніальнѣйшихъ произведеній мастера (1568 г.) — вся постановочная часть сводится къ мрачному вечернему небу, на которомъ силуэтомъ вырѣзаются лѣсъ копій и кресты Спасителя и двухъ разбойниковъ. Не эта ли картина дала первую мысль Веласкезу для его знаменитой «Lanzas»? Какъ характерно нѣсколько позже трактуетъ Тинторетто сюжетъ, требовавшій еще во времена Гадди эффектной постановки, — «Введеніе во храмъ» (картина въ церкви [illegible]). Вмѣсто архитектурнаго нагроможденія мы видимъ только лѣстницу, заслоняющую всю картину. На ступеняхъ ея расположились женщины съ дѣтьми въ тѣни, напоминающія Пар[illegible]. Въ сравненіи съ этими фигурами «колоссальнаго стиля» Марія на верху кажется еще меньше. Мотивомъ лѣстницы мастеръ воспользовался еще разъ и въ большемъ объемѣ въ грандіозномъ «политико-аллегорическомъ» плафонѣ залы «Большого Совѣта» Palazzo Ducale, но тамъ этотъ мотивъ скорѣе неумѣстенъ. Вообще рядомъ съ

[illegible] Особенно характерными для последней манеры Тинторетто являются сцены «Крещения» [illegible] «Преображения», «Воскрешения Лазаря» и «Воскресения». Быстро намеченный силуэт дерева, мерцание какой-либо [illegible] говорить о коротких моментах [illegible] три четверти [illegible] поверхности [illegible] картины состоит из виртуозной импровизации [illegible] действующих лиц.

Къ самому концу жизни Тинторетто [15] былъ занятъ огромной картиной «Страшнаго суда» или «Рая» для залы Большого Совѣта [illegible]. Картина эта тусклая и потемнѣвшая, почти не способна [illegible] восхищать, хотя безподобно переданы въ ней [illegible] и всякихъ силъ небесныхъ, устремленныя [illegible] вращенія къ центральной, безконечно далекой [illegible] Христа. Зато къ самымъ совершеннымъ произведеніямъ [illegible] принадлежитъ картина, считающаяся эскизомъ къ «Раю» — «Коронованіе Богородицы» въ Луврѣ, — вѣроятно, та самая картина, которой любовался Гёте во дворцѣ Бевилаква въ Веронѣ.

Эту картину мы и назвали въ началѣ нашего изслѣдованія о венеціанскомъ возрожденіи «пейзажемъ», и дѣйствительно такое наименованіе можно сохранить за ней, но только придавая ему наивысшее значеніе. Несомнѣнно, передъ нами не что иное, какъ впечатлѣніе отъ радужной славы заката одного изъ тѣхъ празднествъ, которыя устраиваетъ сырое напитанное испареніями небо надъ лагунами Венеціи. [illegible] Лицъ здѣсь почти нѣтъ. Даже Христосъ и Марія лишь мерещатся въ каскадахъ розовыхъ, желтыхъ и ярко лазуревыхъ красокъ, въ сложныхъ рефлексахъ свѣта. Но тѣмъ изумительнѣе переданы разстоянія, насыщенность всего грандіознаго про-

[illegible]

[14] [illegible]

[15] [illegible]

[16] [illegible]

[illegible] воздухомъ и, наконецъ, [illegible] первоосновы искусства Тинторетто, сказывающагося на [illegible] Тинторетто и въ томъ, какъ одни скопища этого апофеоза переливаются въ другія, какъ [illegible] они клубятся, тають въ какой-то сложнѣйшей и истинно божественной гармоніи.

Картина эта стоитъ особнякомъ. И въ ней есть элементъ кошмара, [illegible] кошмара не мучительнаго, а восхищающаго и плѣнительнаго [illegible] самымъ прекраснымъ, что даетъ природа. И въ то же время она раскрываетъ намъ душу старца Тинторетто не омраченную сомнѣніями, но всю просвѣтленную, ликующую, уповающую на безконечность радостнаго существованія. Это одна изъ самыхъ религіозныхъ картинъ исторіи живописи, одинъ изъ геніальныхъ «религіозныхъ пейзажей». И въ этомъ Тинторетто является достойнымъ наслѣдникомъ великихъ венеціанцевъ ренессанса, Джамбеллино, Чимы, Джорджоне и Тиціана, также видѣвшихъ въ природѣ Бога.

Андреа Скіавоне. Юпитеръ и Іо. Императорскій Эрмитажъ

II

ТО кому обязанъ Тинторетто ли Скіавоне или Скіавоне Тинторетто — остается невыясненнымъ. Считается, что Скіавоне былъ на четыре года моложе Тинторетто, однако, нельзя быть увѣреннымъ въ томъ, что 1522 годъ дѣйствительно годъ его рожденія [*]. Возможно, что Скіавоне родился и раньше. Сохранились свѣдѣнія, что Тиціанъ рекомендовалъ молодого мастера для росписи Библіотеки св. Марка, а что Тинторетто такъ высоко ставилъ колористическій даръ товарища, что даже нарочно держалъ постоянно одну изъ его картинъ у себя

[*] Иначе Симоне Мельдола Андреа, прозванный «Скіавоне», родился около 1522 г. въ Зарѣ. Считается ученикомъ Тиціана. Въ 1540 году Пи[illegible] зори заказалъ ему большую картину для Оттавіано Медичи, изображающую битву между флотомъ Карла V и пиратомъ Барбароссой. Въ

въ мастерской заявляя, что такъ только поступать и слѣдуетъ живописцамъ. Мало того, Тинторетто будто бы что-то помогалъ въ работѣ Скьявоне только для того, чтобы проникнуть въ тайны его колорита.

И дѣйствительно сила красокъ у Скьявоне изумительная. Это самый горячій колористъ среди венеціанцевъ. У него есть что-то общее съ Досси, но къ феррарской насыщенности красокъ этотъ славянинъ прибавилъ необычайную глубину и яркость, какую-то свѣтоносность, которая, даже потускнѣвъ отъ времени, не утратила силы своего воздѣйствія.

Къ сожалѣнію, Скьявоне не повезло въ жизни, не повезло ему и въ исторіи. Онъ долгое время перебивался кое-какъ, расписывая мебель и покрывая недолговѣчными фресками фасады венеціанскихъ дворцовъ. И впослѣдствіи, когда онъ уже пользовался признаніемъ товарищей, ему все не доставались тѣ задачи, которыя достойны сохранить имя художника среди великихъ мастеровъ данной школы. Слава Скьявоне нѣсколько выросла лишь послѣ его смерти, когда коллекціонеры стали вынимать картины мастера изъ мебели, которые были ими украшены, и вставлять ихъ въ рамы для своихъ кунсткамеръ. Послѣ всего сказаннаго вполнѣ понятно, что и до насъ отъ Скьявоне дошло очень мало достовѣрныхъ произведеній, и къ сожалѣнію, ему не принадлежатъ три шедевра венеціанской живописи, значащіеся подъ его именемъ: большой пейзажъ съ фигурами Іо и Юпитера въ Эрмитажѣ (самый пейзажъ здѣсь приписывается едва ли съ основаніемъ Кампаньолѣ) и два изумительныхъ пейзажа въ Берлинѣ, не уступающіе Тинторетто какъ по эффектамъ техники, такъ и по красотѣ красокъ.

Кто бы ни былъ авторъ этихъ трехъ картинъ (многое все же говоритъ за то, что въ нихъ мы имѣемъ творенія Мельдолы), въ нихъ венеціанская живопись и, въ частности, венеціанскій пейзажъ достигли предѣльной свободы, предѣльнаго размаха. Имъ, правда, недостаетъ мягкаго лиризма картинъ Джорджоне или сосредоточенной страстности Тиціана. Въ нихъ есть что-то «растрепанное», растерзанное. Что-то въ этихъ произведеніяхъ говоритъ за то, что авторъ принадлежалъ къ «художественной богемѣ» и къ такому времени, когда «безпорядокъ» чувствъ и взглядовъ сталъ замѣнять прежнія незыблемыя системы, основанныя на традиціяхъ культуры и дисциплинѣ церкви. Но зато сколько въ нихъ трепета, какое упоеніе твор-

---

зори не считаетъ произведеніемъ Скьявоне картину «Обрѣтеніе» въ церкви [illegible], которую другіе и среди нихъ [illegible] [illegible] Тинторетто [illegible] Мельдола имѣетъ съ Веронезе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1563 г. [illegible] [illegible] картинъ его [illegible] [illegible] [illegible] «Рожденіе Юпитера», «Пиръ Валтасара» и «Паракліонъ» [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

картинъ мастера), «Эммаусъ» въ церкви S. Giacomo dell'Orio въ Венеціи и тотъ же сюжетъ въ коллекціи Pellegrini, церкви San Sebastiano, «Поклоненіе волхвовъ» въ миланской Амброзіанѣ, «Аллегорія» въ Брерѣ, «Рыбаки» (картина, предназначавшаяся Кастелло и Поставщику), «Лѣстница Іакова» (картина [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

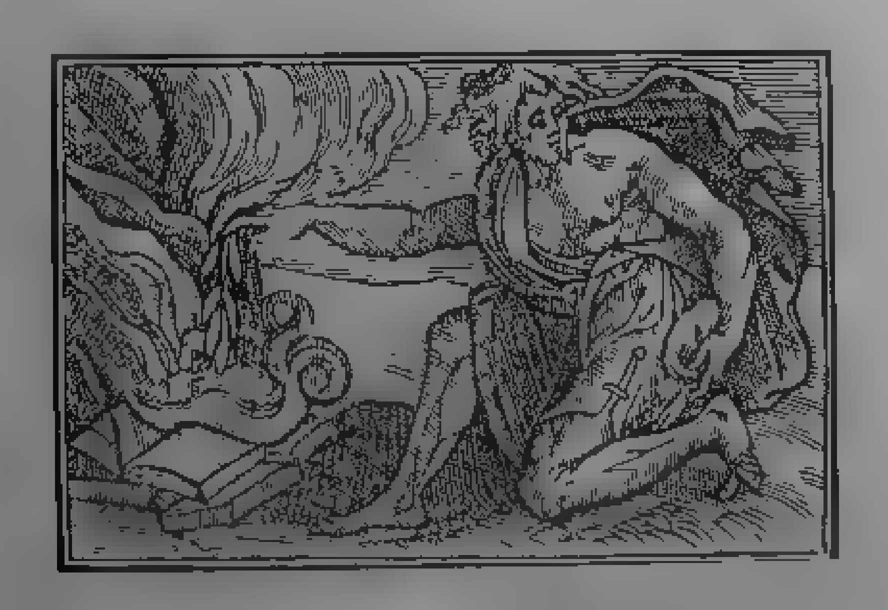
честномъ. Какая бодрость, какая сила жизни! Не только на картинахъ Тиціана, Досси и Джорджоне долженъ былъ учиться одинъ изъ величайшихъ пейзажистовъ исторіи искусства — Рубенсъ, но и на подобныхъ картинахъ Мельдолы, въ особенности на нихъ. Да и многіе другіе художники Нидерландовъ, считающіеся предтечами расцвѣта реалистическаго пейзажа, въ родѣ Конинкслоо, Саверей, Бриля, какъ будто отражаютъ именно впечатлѣнія отъ подобныхъ венеціанскихъ картинъ, въ которыхъ пейзажу дано рѣшительное преимущество передъ фигурами, а въ самой техникѣ живописи, въ композиціи массъ передана охватывающая жизненность природы, ея сладостно-чувственный ароматъ [21].

Андреа Скіавоне. Поклоненіе пастырей. Вѣнскій музей.

Особенно прекрасна берлинская картина съ изображеніемъ фавна Марсія въ центрѣ. Величавшій «безпорядокъ» царитъ здѣсь въ натурѣ. Это по-истинѣ «захолустье». Корявыя растерзанныя скалы, развѣсистыя или выкорчеванныя вѣтромъ деревья разбиваютъ композицію на разнообразныя, едва между собой связанныя арабески. И всюду клокочетъ жизнь: чувствуется, что почва богата неисчерпаемыми соками, что она «выпираетъ» изъ себя безконечныя щедроты. Далеки мы здѣсь отъ сухихъ аскетическихъ каменныхъ пейзажей Мантеньи и его школы. И даже далеки мы отъ спокойно гармонической природы Тиціана. Камни у Мельдолы, и тѣ кажутся мягкими, рыхлыми, теплыми, способными производить и питать. А сколько жизненности въ этой листвѣ, распускающейся пышными букетами, уходящей далекими серебристыми галлереями во всѣ стороны. Въ такой природѣ не можетъ быть и молитвенной тишины. Наслажденіе жизнью взяло въ художникѣ окончательно верхъ надъ созерцательностью. Для него эта дикая мѣстность уже не пріютъ уединенія и отдыха, а что-то бурное и шумливое, наполненное гиканьемъ охмѣлѣвшихъ сатировъ и визгами убѣгающихъ нимфъ.

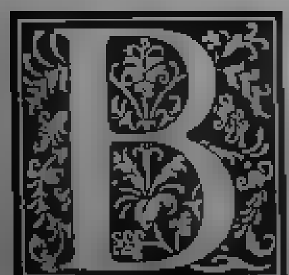
[21] Скіавоне умеръ 1 декабря 1563 г. [illegible] Питера Брейгеля Старшаго [illegible] Конинкслоо [illegible] около 1570 г.; Р. Саверей [illegible] около 1600 г.

На смѣну духу Аполлона и Діониса воцаряется въ такихъ картинахъ духъ Пана, отвѣчающій всему, что есть въ человѣкѣ звѣринаго, и враждебный всему божественному, возвышенному. Съ этими картинами чувствуешь, что козлоногіе снова стали одолѣвать заклятія христіанства и, вырвавшись изъ своихъ сокровенныхъ гротовъ, пустились рыскать по землѣ, приглашая къ грубымъ, но необманнымъ наслажденіямъ. Значительная серія самой, пожалуй, художественной и яркой въ искусствѣ XVII вѣка будетъ отнынѣ именно находиться подъ соединенными знаками Марса, Пана и Пріапа. Аполлонъ же превратится на время въ гипсовую пропись въ академическихъ канонахъ, да и Христу не станетъ мѣста въ живой живописи. Звѣриное царство выступаетъ на арену еще на фрескахъ Джуліо Романо въ Мантуѣ, но эти изображенія мало заразительны, ибо слишкомъ строги въ формахъ и холодны въ краскахъ. Венеціанцы, и среди нихъ на первомъ мѣстѣ Скіавоне и Бассано, сообщили затѣмъ своими красками новую плѣнительность звѣриному царству и помогли ему водвориться вполнѣ. Вслѣдъ за венеціанцами и Каррачи, и Рубенсъ, и Пуссенъ, и Лука Джордано, и Фети, и Кастильоне, и многіе другіе, зачастую очень строгіе люди, добрые католики и примѣрные бюргеры, посвятили свои силы этому роду живописи, и какъ разъ въ немъ они создали самое яркое, живое и красивое.



Якопо Бассано. Святой Іеронимъ. Венеціанская Академія.

III



ВЕНЕЦІАНЦЫ и среди нихъ на первыхъ мѣстахъ Тиціанъ, Кампаньола и Мельдола, являются главнымъ образомъ родоначальниками «героическаго» или «историческаго» пейзажа. Но и «буколическая» пейзажная живопись, давшая столько прекраснаго въ теченіе послѣднихъ трехъ столѣтій, освятившая все простое, «домашнее» въ природѣ, сблизившая ее болѣе интимно съ человѣкомъ, также имѣетъ своимъ основателемъ художника венеціанской школы, а именно Якопо да Понте, болѣе извѣстнаго подъ именемъ своего родного города Бассано, въ которомъ онъ и провелъ большую часть своей жизни[22].

[22] Якопо да Понте, сынъ довольно искуснаго кватрочентиста изъ круга Пальмеццано Франческо (ум. 1539 г.), родился въ Бассано между 1510 и 1515 г. Якопо считается ученикомъ Бонифацио, отъ котораго онъ вскорѣ бѣжалъ, будто бы преслѣдуемый завистью учителя. Но развивъ свое

Бассано — большой, далеко еще не оцѣненный по заслугамъ художникъ. Его репутаціи вредитъ то обстоятельство, что безчисленныя плохія копіи и произведенія его подражателей значатся подъ его именемъ. Кромѣ того, надо принять въ соображеніе, что не только самъ Якопо, проживши до восьми-десяти двухъ лѣтъ, неустанно работалъ до самой смерти, но что помощниками были и дѣти его — талантливые художники, шедшіе по стопамъ отца, и традиціи мастерской да Понте не прекратились въ Бассано сто лѣтъ по смерти ея основателя. Получилось перепроизводство, какое-то фабричное трафаретное повтореніе однихъ и тѣхъ же мотивовъ и пріемовъ[23]. «Мода на Бассано породила шаблонъ, а шаблонъ привелъ къ ремесленности и упадку. Но, разумѣется, эти печальныя обстоятельства не могутъ измѣнить прекрасную суть искусства самого Якопо и умалить ту роль, которую ему дано было сыграть въ исторіи европейской живописи.

Въ густой красочности есть общее между Бассано и Мельдолой, но «свѣтоведеніе» у того и другого различное. Мельдола предпочитаетъ одинаково всюду разлитый свѣтъ, чередующійся съ красиво расположенными тѣнями и сіяющій по всей поверхности цвѣтистымъ узоромъ. У Бассано мы встрѣчаемся съ борьбой свѣта и мрака, съ той свѣтотѣнью, которая въ нашемъ представленіи связана съ именемъ Рембрандта[24]. Онъ любитъ окунуть

мастерство Бассано, главнымъ образомъ, на рисованіи съ Пармеджанино и на копіяхъ съ картинъ Тиціана. Самыя раннія произведенія мастера выдаютъ въ немъ уже трезваго натуралиста, необычайно одареннаго въ смыслѣ пониманія красокъ («Бѣгство въ Египетъ» и «Эммаусъ» въ Музеѣ Бассано). Около 1534 г. Бассано поселяется въ родномъ городѣ, гдѣ и проводитъ почти всю свою жизнь, окруженный многочисленной семьей, не прерывая, однако, и своихъ сношеній съ художественнымъ міромъ Венеціи. Умеръ Якопо 13 февраля 1592 г. Изъ картинъ его назовемъ, кромѣ помянутаго выше «Срѣтенія» въ бассанскомъ Дуомо, фреску «Распятіе» въ S. Maria delle Grazie, фресковую роспись фасада дома Микелли на площади въ Бассано, «Эммаусъ» въ соборѣ Читаделлы, «Израильтяне въ пустынѣ», «Моисея, источающій воду изъ скалы», «Добрый самаритянинъ», «Вшествіе Ноя въ ковчегъ», «Охота», «Несеніе потопа», «Шествіе на Голгофу», «Лазарь» — всѣ въ Вѣнскомъ музеѣ, «Христосъ изгоняетъ торговцевъ» и «Св. Іоаннъ Креститель» въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ, «Св. Іеронимъ» въ венеціанскомъ Palazzo Reale 1569 г., «Возвѣщеніе пастырямъ» и «Поклоненіе пастырей» въ миланской Амброзіанѣ, «Св. Рохъ» въ миланской Брерѣ (не ранняя ли картина Бассано?), «Пиръ у Симона Фарисея» въ Брерѣ, считавшійся работой Бонифаціо, «Св. Элевтерій», «Св. Іеронимъ», «Бичеваніе Спасителя» и «Бѣгство въ Египетъ» — четыре шедевра въ Венеціанской Академіи, «Мадонна и венеціанскіе сенаторы» въ музеѣ Венеціи, «Положеніе во гробъ» въ Падуѣ. Въ Россіи, къ сожалѣнію, нѣтъ картинъ, которыя позволили бы судить объ этомъ чудесномъ мастерѣ. Лучшее, что мы имѣемъ отъ «круга Бассано», это хорошая копія съ «Поклоненія волхвовъ» въ Эр-

митажѣ (оригиналъ въ Эдинбургѣ) и [illegible] мастерской Фр. Бассано въ собраніи О. Э. Брача. См. L. Zottmann «Zur Kunst der Bassani» [illegible] 1908; F. W[illegible] въ «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses» XXIV, 1903. G. B. Verci «Notizie intorno alla vita dei pittori di Bassano», Venezia, 1775. O. Brentari «Il Museo di Bassano illustrato», Roma, 188[illegible]. Museo Civico bassanese въ «Bollettino del Museo» 1906, Giulio Lorenzetti «Della Giovinezza artistica di J. Bassano», «L'arte», 1911, III–IV.

[23] Разсказывается, что сами «Бассаны» заготовляли цѣлыми партіями повторенія излюбленныхъ сюжетовъ и посылали ихъ на ярмарку въ Венецію, гдѣ всякое значительное собраніе картинъ должно было содержать и образцы ихъ творчества. Если это такъ, то нужно удивляться, что еще сравнительно мало дошло до насъ вполнѣ достовѣрныхъ картинъ этой семьи. То, что сходитъ обыкновенно за Бассано, — плохія копіи и пастиччо, исполненныя въ XVII и XVIII вѣкахъ.

[24] Обыкновенно считается, что свѣтотѣнь рембрандтовскаго порядка есть изобрѣтеніе Корреджо, бывшаго на двадцать, приблизительно, лѣтъ старше Бассано и быстро сдѣлавшагося руководящимъ художникомъ и за предѣлами своей родины. Это не совсѣмъ вѣрно. Въ твореніи Корреджо лишь двѣ-три картины, среди которыхъ дрезденская «Ночь», могли бы служить подтвержденіемъ этого мнѣнія, но и «Ночь», являясь итальянской парафразой [illegible] того же сюжета [illegible] Давидомъ и Альтдорферомъ, не знаетъ главной особенности этихъ [illegible] роли, которая дана мраку, и отсюда — ихъ сильной контрастности. У Корреджо всегда господствуетъ свѣтъ, который проникаетъ всюду и все окутываетъ. Благодаря этому, Корреджо далекъ

Якопо (или Франческо?) Бассано. Охота. Вѣнскій музей.

изображаемую сцену въ потемки, среди которыхъ [illegible] зажигаетъ пятна яркой киновари, свѣтло-розовыхъ и [illegible] красокъ. Ни у кого при этомъ нѣтъ такой зелени, какъ у Бассано, [illegible] синевы, такихъ прозрачныхъ при всей ихъ контрастности [illegible].

Любитъ Бассано — и въ этомъ онъ является настоящимъ предшественникомъ Рембрандта — и эффекты ночного освѣщенія. Такъ одной изъ его любимыхъ темъ было «Положеніе во гробъ», которое онъ изображаетъ при свѣтѣ факеловъ[2], а также «Рождество Христово», въ которомъ свѣтъ, исходящій отъ Младенца, сочетается со свѣточами, принесенными пастухами (Вѣнскій музей).

и отчасти бездѣйственъ. Напротивъ того, Бассано конструируетъ свою задачу почти такъ же, какъ ее конструировали сѣверяне, но онъ привноситъ въ эту формулу богатую красочность венеціанцевъ, сочную «импрессіонистскую» технику, ритмичность композиціи и великолѣпное владѣніе формами. Въ этомъ обновленномъ видѣ сѣверная формула вернулась обратно въ Нидерланды, гдѣ она и расцвѣла въ твореніяхъ Сафтлевена, Мун-перта, Хонтхорста, Брамера и, наконецъ, получила свое высшее выраженіе въ твореніи Рембрандта.

[1] Вотъ что говоритъ Беренсонъ о краскахъ Бассано («The Venetian painters», изд. 1897 г., стр. 62). «Съ момента, когда живопись освободилась отъ опеки церкви и превратилась въ предметъ удовольствія и развлеченія, общество стало ожидать отъ картинъ ту же радость, которую ему доставляли драгоцѣнности и стекло. Въ твореніи Бассано [illegible] и вкусъ венеціанцевъ нашелъ себѣ полное удовлетвореніе. Многія его картины производятъ впечатлѣніе того же сверканія, а затѣмъ той же прохлады и ласки, [illegible] какими отличаются лучшія цвѣтныя стекла, тогда какъ краски деталей, особенно тѣхъ, которыя освѣщены яркими лучами свѣта, напоминаютъ самоцвѣтные камни и сіяютъ такъ же глубоко и восхитительно, какъ рубины и изумруды».

[2] Одинъ изъ вариантовъ «Положенія» 1574 г. — въ церкви S. [illegible] въ Падуѣ, другой прекрасный экземпляръ — въ Вѣнскомъ музеѣ.

Я. Бассано. Зима. Гравюра I. Заделера.

Но Бассано, великій поклонникъ природы, представляетъ не только «романтическую» сторону красочности и освѣщенія. Въ рядѣ картинъ онъ является и «[illegible]». Золоту Тиціана и Джорджоне онъ противопоставляетъ серебристость, знакомую уже намъ изъ картинъ Лотто. Какъ [illegible] отъ него уже этотъ принципъ переходитъ затѣмъ къ Веронезе, къ Тинторетто, къ Мельдолѣ (больше серебра, нежели золота, напримѣръ въ берлинскомъ [illegible] съ Марсомъ), къ старому Тиціану и далѣе къ Греко, къ Веласкезу, къ Терборху, къ Вермэру, къ безчисленнымъ голландцамъ, а отъ нихъ въ прямой послѣдовательности [illegible] въ импрессіонизмъ. У Бассано голубое небо покрывается сѣрыми тучами, серебромъ начинаютъ отливать деревья, скалы, дома. Въ этомъ явленіи можно видѣть какую-то замѣну «культа праздника» «культомъ сѣрыхъ будней», въ которыхъ для утонченнаго глаза и ума что-то больше прелести, нежели въ блескѣ богатства и въ вихрѣ развлеченій.

По самому существу все искусство Бассано — и золотыя, и серебристыя и религіозныя и жанровыя его картины — не что иное, какъ воспѣваніе будней

Крайне знаменателенъ тотъ фактъ, что Веронезе, [illegible] Бассано, отдалъ своего сына въ ученики именно [illegible].

Я. Бассано. Осень. Гравюра [illegible]

трудовой «честной» жизни въ природѣ. Для него [illegible] пророчествъ и откровений, а исключительно книга о патриархахъ, жившихъ на лонѣ природы среди своихъ стадъ и табуновъ. Когда онъ подходитъ къ темѣ «Потопа», онъ не рисуетъ моменты ужаса и смятения, но изображаетъ, какъ благочестивый Ной принимаетъ въ свой плавучий домъ пары животныхъ, или какъ тотъ же Ной возноситъ, по окончании бѣдствия, благодарность Господу, сохранившему его для работы и дальнѣйшаго [illegible]. Когда Бассано изображаетъ израильтянъ, томящихся въ пустынѣ, онъ рисуетъ зеленую равнину, среди которой собирающие манну небесную имѣютъ видъ венецианскихъ поселянъ, занятыхъ виноградомъ. Любитъ онъ изображать и Моисея, источающаго изъ скалы ручей, въ которомъ первыми отвѣдывая [illegible] подоспѣвшия истомившияся животныя кочевниковъ. Вообще, кстати и не кстати Бассано всюду помѣщаетъ любимыхъ имъ животныхъ: сытыхъ, коротконогихъ деревенскихъ лошадокъ, куцыхъ собаченокъ, апатичныхъ овецъ и медлительныхъ коровъ.

Деревенский духъ, наполняющий искусство Бассано, имѣетъ характерно венецианский и, пожалуй, нѣсколько славянский оттѣнокъ. Въ его твореньяхъ вы не встрѣтите суеты, тревоги, напряжения. На каждой картинѣ Бассано нѣ

сколько человѣкъ просто ничего не дѣлаетъ и отдыхаетъ, да и никого изъ другихъ не заставляетъ торопиться. Все идетъ ровнымъ, нѣсколько даже лѣнивымъ темпомъ. Къ чему безпокоиться, когда природа такъ богата, щедра, когда всего вдоволь, всѣ сыты, когда всюду — на поляхъ, въ деревняхъ, на карнавалѣ(?) — готовится вкусный и неисходимый пиръ. Стоитъ лишь протянуть руку и получить то, что требуетъ здоровый аппетитъ. Какъ характерно на нѣкоторыхъ картинахъ Бассано сопоставлены рядомъ поля и кухни, при чемъ послѣднія вопреки правдоподобію изображены тутъ же подъ открытымъ воздухомъ. «Деревенской философией» вѣетъ отъ картинъ Бассано. Ему неизвѣстна ни городская роскошь, ни городская суета[28]. Онъ не брезгаетъ животными, навозомъ и всякой грязью. Напротивъ, его фигуры часто лежатъ тутъ же на землѣ между коровами, которыхъ доятъ, между овцами, которыхъ стригутъ, среди куръ и свиней. И всегда у Бассано на картинахъ тепло и все исполнено какого-то мира. Даже снѣгъ зимы не нарушаетъ этого идиллическаго, старосвѣтскаго настроенія, не угрожаетъ бѣдствіями и нуждой. Всѣ запасы сдѣланы, и тепло полнокровнымъ венеціанцамъ въ своихъ толстыхъ, подбитыхъ мѣхомъ шубахъ[29].

Мы все время говоримъ о Бассано въ единственномъ числѣ. На самомъ дѣлѣ кромѣ Якопо патріарха достойны вниманія его сыновья Франческо, Леандро и Джироламо[30], а также рядъ учениковъ, какъ-то Якопо Аполлонио (1584—1654), Дарiо и Лука Мартинелли, Якопо Гвиданьини и другіе. Въ большинствѣ случаевъ сыновья и ученики повторяли темы и композиціи главы дома, иногда они прямо сотрудничали вмѣстѣ съ нимъ въ исполненіи той или иной картины, но рядъ картинъ исполненъ ими самостоятельно и даже съ отступленіями отъ традиціи мастерской «Бассано», и эти картины лучше рисуютъ ихъ индивидуальность. Франческо, окончившій еще въ молодыхъ годахъ жизнь самоубійствомъ (онъ отъ матери унаслѣдовалъ склонность къ меланхоліи), былъ наиболѣе талантливымъ среди всей группы. Ему между прочимъ принадлежитъ разработка серебристой палитры, найденной отцомъ. Рядъ картинъ Франческо почти такъ же воздушны и восхитительны по тону, какъ и работы Якопо[31].

Леандро Бассано также не отличался вполнѣ нормальной психикой, но только у него это выражалось скорѣе комическимъ образомъ. Получивъ рыцарское званіе за отличный портретъ дожа Гримани, онъ преисполнился

---

[28] Архитектура — рѣдкость на картинахъ Бассано, а тамъ, гдѣ ее можно встрѣтить, она скорѣе уродлива или незначительна.

[29] Характерно для Бассано, что досугъ онъ посвящалъ главнымъ образомъ своему саду. Въ другое время онъ особенно любилъ заниматься музыкой и чтеніемъ книги. Членовъ семьи Бассано, занятыхъ музыкой, изображаетъ превосходная картина въ Уффици.

[30] Франческо родился 3 января 1549 г., въ 1581 г. онъ переселился въ Венецію, кончилъ жизнь самоубійствомъ 3 іюля 1592 года. Леандро родился 26 іюня 1557 г.; послѣ 1587 г. поселился въ Венеціи, умеръ въ 1623 г.; Джироламо родился 8 іюня 1566 г.; съ 1587 по 1589 г. посѣщалъ Падуанскій университетъ, въ 1593 г. вернулся на родину; умеръ 8 ноября 1621 г. въ Венеціи, гдѣ онъ жилъ послѣдніе годы, судя по его завѣщанію. Джироламо отличался большой набожностью.

[31] Въ совершенно исключительной по красотѣ серебристаго тона «Охотѣ» Вѣнскаго музея Hofmuseum видятъ черты, сближающія ее съ творчествомъ Франческо (приписана она Якопо).

[illegible] и [illegible] появляется въ публикѣ [illegible] въ [illegible] которыхъ одинъ [illegible] былъ [illegible] другой [illegible] заводовъ [illegible]. Тѣ же [illegible] его [illegible] время обѣда вокругъ стола и должны были пробовать [illegible] подавать блюда [illegible] вино при этомъ Бассано подобно вельможамъ и потентатамъ, которымъ онъ не уставалъ подражать все время своей жизни. Сохранились разсказы и о томъ смѣшномъ впечатлѣніи, которое производилъ этотъ великолѣпный принцъ, когда, превращаясь внезапно въ мелкаго и расчетливаго бургера, онъ набрасывался на своего форшнейдера, когда тотъ замѣчалъ, что тотъ подъ предлогомъ пробы положилъ себѣ слишкомъ большой кусокъ [illegible]. Манія величія выразилась и въ творчествѣ Леандро: въ томъ, что онъ охотнѣе писалъ портреты, обряды и историческія картины (цѣлый рядъ послѣднихъ въ Palazzo Ducale), нежели бытовые сюжеты [illegible] въ томъ, что и въ свои сельскія композиціи онъ вводилъ [illegible] рядность и роскошь [32].

[32] Леандро мы находимъ и въ свитѣ венеціанскихъ живописцевъ, рядъ его картинъ можно считать звеньями между творчествомъ Карпаччо съ одной стороны и Корделлерри [illegible] и Каналe, съ другой. Сюда относятся [illegible] его прекрасная серебристая «Венеція» въ Прадо и нѣсколько картинъ съ «венеціанскими декорациями» въ [illegible].

4. Бадиле. Срѣтеніе Господне. Туринская галлерея.

IV.

Мы видѣли, что имя «Бассано» стало собирательнымъ, скорѣе именемъ фирмы, нежели отдѣльнаго художника. То же придется сказать и о «Веронезе», подъ именемъ котораго главнымъ образомъ подразумѣвается Паоло Кальяри, но подъ которымъ скрывается на самомъ дѣлѣ огромное количество произведеній другихъ близкихъ къ этому мастеру художниковъ, какъ-то, его дяди Бадиле, обоихъ Фаринато (одинъ изъ нихъ болѣе извѣстенъ подъ прозвищемъ Джіотто), Джузеппе Порта Сальвіати, наконецъ, Бенедетто, Паоло и Карло Кальяри, не упоминая о дру-

[illegible] вызмо[illegible]. Къ сожалѣнію [illegible] вопросъ, кого [illegible] въ этой группѣ считать вождемъ и иниціаторомъ, прямого отвѣта исторія живописи до сихъ поръ не даетъ. Если сообразоваться съ годами рожденія, [illegible] таковымъ оказался бы Бадиле или Паоло Фаринато. Однако ранніе работы [illegible] болѣе похожи на Бротоне, нежели на «Веронезе», а о [illegible] самыхъ [illegible] ныхъ раннихъ работахъ Фаринато мы не имѣемъ опредѣленнаго понятія. Если иниціаторомъ считать того художника, который является передъ нами самымъ цѣльнымъ, сильнымъ и блестящимъ, то таковымъ [illegible] жется Паоло Кальяри, который и былъ настоящимъ солнцемъ этой небольшой, но изумительной по красотѣ системы [33].

Намѣчается и другой вопросъ: правильно ли носить прозвище «веронца» именно этотъ венеціанскій художникъ? Онъ дѣйствительно родился и провелъ юность въ городѣ, гдѣ работали оба Мороне и Джироламо дай Либри, и онъ ученикъ веронца Бадиле. Однако можно ли считать Паоло Кальяри продолжателемъ и вѣнцомъ искусства этихъ мастеровъ? Младшій Мороне, Джироламо Фальконетто [34], Каваццола [35], «Протей» Карото [36], Торбидо

---

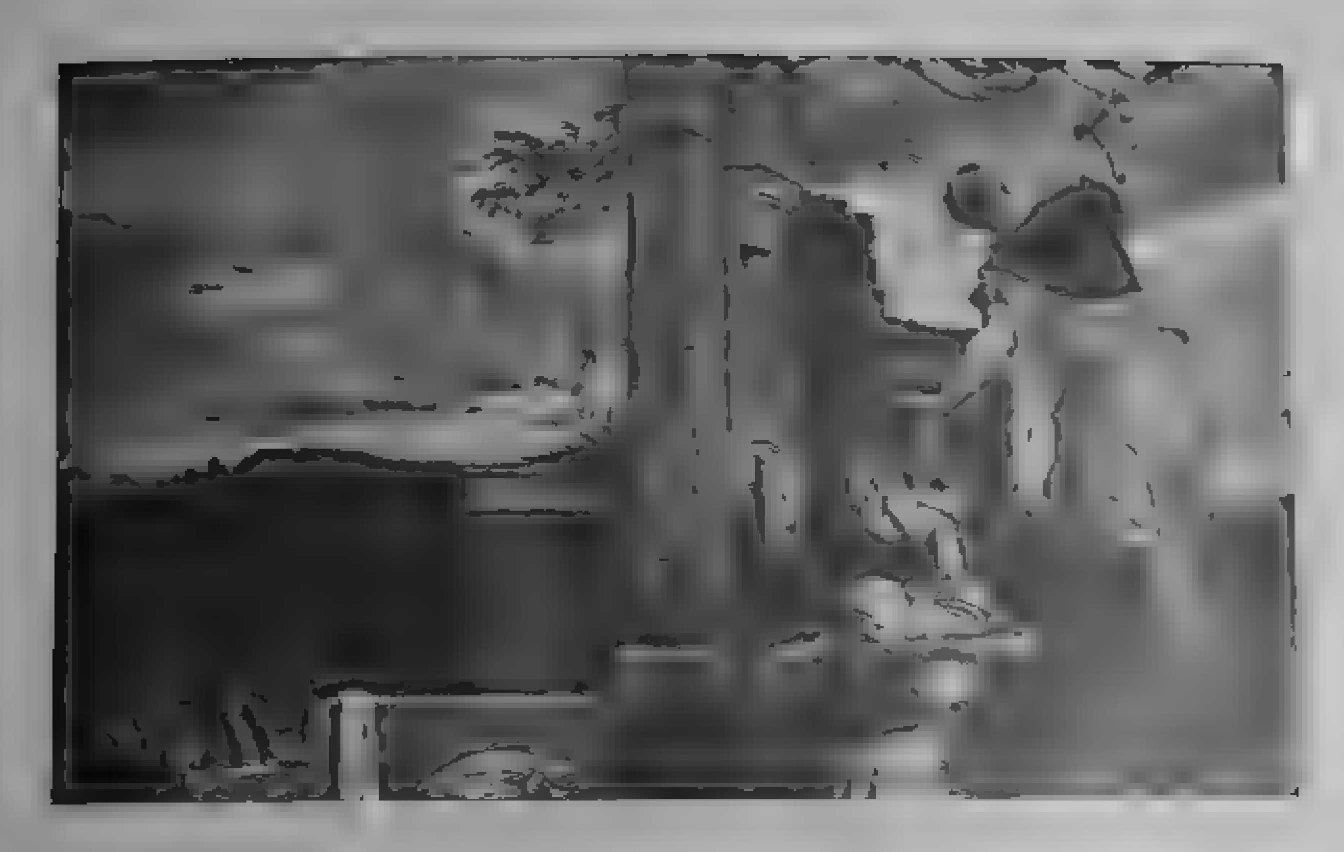
[33] Паоло или Паулино, сынъ скульптора Габріеле Кальяри, родился въ Веронѣ между 1528 и 1530 гг. Сначала онъ готовился быть ваятелемъ — и учителемъ его былъ Джованни Карото, но затѣмъ юноша перешелъ всецѣло на живопись и, пробывъ одно время у Карото, поступилъ затѣмъ (въ 1541 г.?) въ мастерскую своего дяди Антоніо Бадиле, на дочери котораго онъ впослѣдствіи (въ 1566 г.) женился. Въ концѣ 1540-хъ годовъ Паоло входитъ въ сношенія съ меценатомъ кардиналомъ Эрколе Гонзаго; въ 1552—53 г. остается побѣдителемъ на конкурсѣ картинъ въ мантуанскомъ [illegible], въ которомъ принимали участіе Брузасорчи, П. Фаринато и [illegible]. Въ 1555 году онъ поселяется въ Венеціи и встрѣчаетъ въ [illegible] [illegible] поддержку покровителя. Благодаря его рекомендаціи, онъ получаетъ въ 1556—57 г. заказъ на плафонную живопись въ только что построенной Сансовино «Библіотекѣ». Въ эти же годы, между 1555—1560 г. онъ исполняетъ съ [illegible] [illegible] картины, украшающія церковь San Sebastiano, въ которой Паоло и похороненъ. Въ 1557 г. имъ написанъ портретъ Паоло Гуаріенте (музей въ Веронѣ); съ 1562 по 1563 г. — гигантская картина для трапезной монастыря [illegible] «Бракъ въ Канѣ» (нынѣ въ Луврѣ); [illegible] картина [illegible] [illegible] Мадонна [illegible] Марка и Маргарита [illegible] 1565—1566 г. создалъ [illegible] [illegible] семьи [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Рима [illegible] однако документальныхъ подтвержденій [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Мазера [illegible] [illegible] Палладіо [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] «Пиръ у Симона» [illegible] [illegible] 1572 г. [illegible] «Пиръ у Симона» [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ченцы въ 1574 г. онъ расписываетъ вмѣстѣ съ Тинторетто тріумфальную арку, сооруженную въ честь Генриха III, послѣ пожаровъ Palazzo Ducale въ 1574 и 1577 гг. Паоло поручаются наиважнѣйшія работы по украшенію живописью [illegible] [illegible] залъ дворца. Умеръ Паоло 19 апрѣля 1588 г. въ Венеціи. Не существуетъ [illegible] исчерпывающихъ трудовъ, посвященныхъ Веронезе (такъ же, какъ не существуетъ таковыхъ, посвященныхъ Тинторетто); наиболѣе [illegible] говорятъ о мастерѣ: Pietro Caliari «Paolo V[illegible] sua vita e sue opere», Roma, 1888; H. Janitschek въ изданіи Dohme «Kunst und Künstler», Leipz[illegible]; Ch. Yriarte «Paul Veronese», Paris, 1888; F. H. Meissner [illegible] въ серіи монографій [illegible]. Ср. также Biadego «Intorno a P. V.» въ «Atti d. R. Inst. Veneto di scienze», 1898, т. LVII, P. Caliari «Intorno a P. V.» въ «Note alla note di G. B[illegible]», Verona, 1899; «P. V.», Newnes, London, и книжка «P. V.» въ серіи «Weicherts Kunstbücher».

[34] Сыновья живописца Якопо Фальконетто — Джованни Антоніо и Джованни Маріо — родились въ Веронѣ въ серединѣ XV в. Первый славился своимъ мастерствомъ писать животныхъ и фрукты. Второй (род. въ 1458 г.) не только числился среди выдающихся живописцевъ второй половины XV го и первой трети XVI в., но [illegible] и превосходнымъ архитекторомъ. Молодость [illegible] [illegible] велъ въ Римѣ, изучая древніе памятники. Въ 1493 г. имъ расписаны гризайлью купола [illegible] San [illegible] [illegible] [illegible] свидѣтельствующія объ его [illegible] [illegible] перспективы; съ 1509—1516 [illegible] [illegible] украсилъ религіозными аллегоріями [illegible] San Pietro Martyre. Умеръ Ф. въ Падуѣ въ [illegible] [illegible] [illegible]

[35] [illegible]

ПАОЛО ВЕРОНЕЗЕ

ХРИСТОСЪ и СОТНИКЪ



Паоло Веронезе. Жертвоприношение Авраама. [illegible]

Джольфино [38] — хорошие мастера, выведшие веронскую [illegible] чентистской сухости и скованности, научившие ее мыслить и сочетать [illegible] современном. Въ ихъ творчествѣ впервые появляется большая [illegible] въ композиціи, большая гибкость и [illegible] въ формахъ. Карото достоинъ называться веронскимъ Рафаэлемъ. Затѣмъ Бадиле [39] и Бру[illegible]орчи [40] сооб[illegible]

[illegible] галлереѣ въ Лондонѣ — къ 1518 г. «Мадонна съ восьмью святыми» тамъ же — въ 1522 г. См. C. Gam[illegible] «Paolo Morando» въ «Rassegna d'Arte», 1905, V, и тамъ же статью Frizzoni [illegible]

[38] Джованни Франческо Кароте родился въ Веронѣ въ 1470 г., ученикъ Либерале да Верона и Мантеньи въ Мантуѣ; около 1508 г. онъ вернулся въ Верону, гдѣ имъ исполнены фрески въ капеллѣ [illegible]. Это время онъ былъ занятъ работами для Висконти въ Милаѣ и Казале. Среди позднѣйшихъ его работъ особенно замѣчательна [illegible] 1545 г.) въ веронскомъ San Giorgio. Нужно думать, что художникъ имѣлъ случай посѣтить Римъ или Флоренцію. Умеръ К. въ 1546 г. въ Веронѣ. См. [illegible] and Cavalcaselle «A history of [illegible] North Italy», изд. 1912 г., т. II, стр. [illegible]

[illegible] Франческо Торбидо, прозванный [illegible] родился около 1485 г. въ Веронѣ [illegible] умеръ въ Веронѣ въ [illegible] [illegible]

and Cavalcaselle op. cit., 216 и [illegible]

[39] Никколо Джольфино (Giolfino) родился въ Веронѣ около 1476 г., умеръ въ 1555 г. [illegible] этого мастера носятъ черты сходства [illegible] и Порденоне. См. G. Biadego «[illegible]»

[39] Джованни Антоніо Бадиле, внукъ одного изъ [illegible] кватроченто — Джованни, родился въ Веронѣ [illegible] веронской [illegible] Творчество Бадиле до сихъ поръ плохо [illegible] его [illegible] «Мадонну» въ Веронскомъ музеѣ и портретъ дамы въ Вѣнѣ.

[40] [illegible] зорчи, родился въ Веронѣ въ 1494 г. [illegible] ученикомъ Джуліо Романо, но скорѣе прошелъ школу въ Венеціи [illegible] выработать свое мастерство на изученіи Джорджоне и Тиціана. [illegible] въ Веронѣ [illegible] Барбара [illegible]

Паоло Веронезе. Распятие. Лувръ. Парижъ.

щаетъ веронской школѣ красочный блескъ въ духѣ венецианцевъ. Однако Паоло Кальяри и „его группа" создали все же нѣчто совершенно особенное и если ихъ творчество выражаетъ духъ какой либо среды, то, во всякомъ случаѣ, не солидно-богатой и спокойной Вероны, а самую душу волшебнаго города лагунъ, его атмосферу и его идеалы.

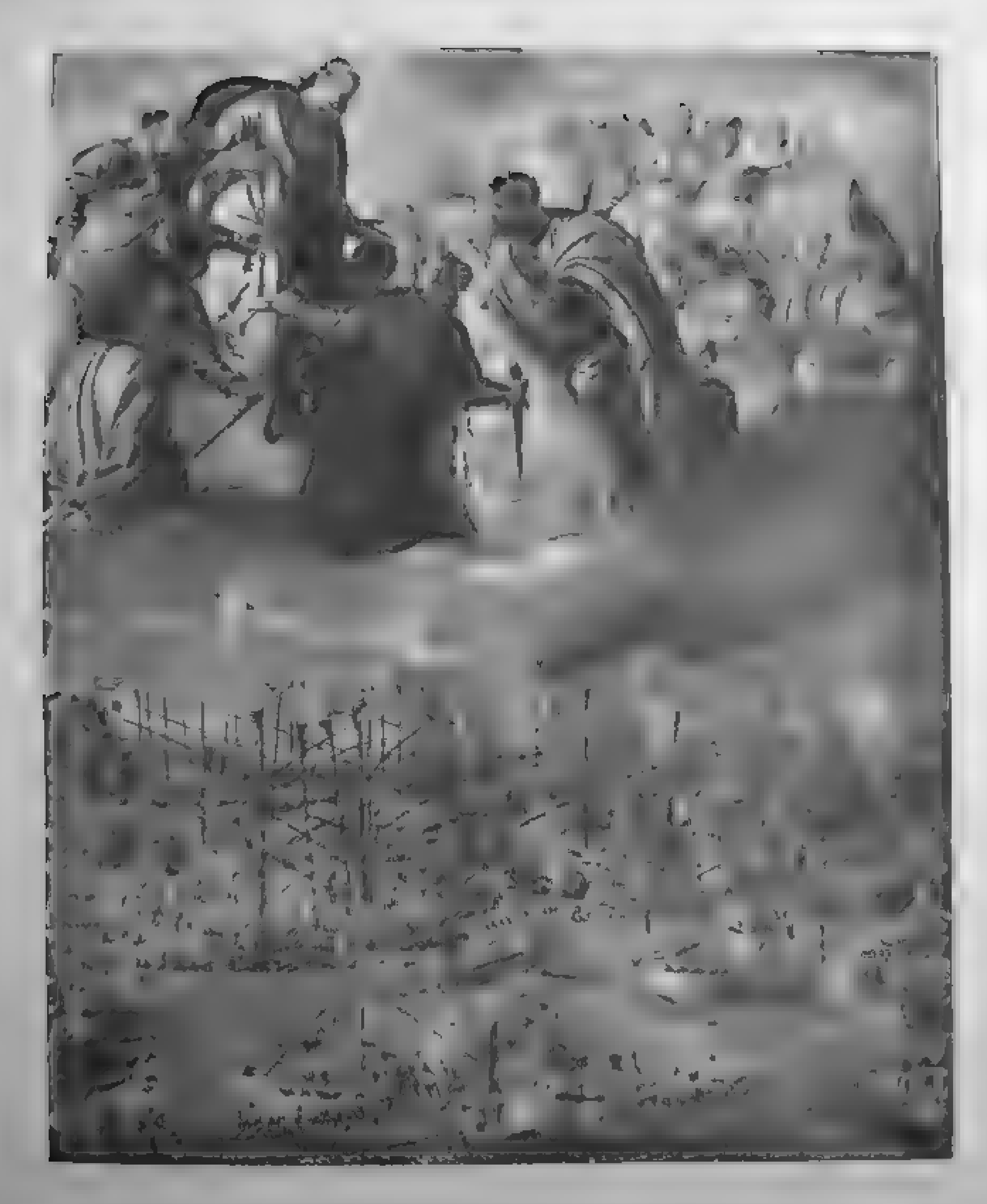
святой [illegible] отличаются [illegible] произведеніями Кальяри, [illegible] трудно установить является ли эта черта чѣмъ либо самобытнымъ для Бруззазорчи или уже въ ней сказывается [illegible] старшаго, который [illegible] Бруззазорчи славился и какъ [illegible] извѣстный музыкантъ. См. L. [illegible] [illegible] Trent, 1901. Сынъ Доменико — Феличе (1540 — 1605) [illegible] искуснымъ художникомъ [illegible] своего отца и [illegible]

Пальма, Савольдо, Кариани, Бассано не иначе изм[illegible] своимъ [illegible] дамъ. Они и въ Венеціи не переставали быть до нѣкоторой степени [illegible] провинціалами — какъ будто нѣсколько дичавшимися и суровыми [illegible] [illegible] «деревенщиной» присущъ творенію каждаго изъ нихъ. Напротивъ [illegible] всѣ картины Веронезе обвѣяны морскимъ воздухомъ, залиты серебри[illegible] морской сырой атмосферы и полны той праздничной истомы [illegible] выраженіе самой души обвѣваннаго съ моремъ города. Любая картина Веронезе вводитъ сразу въ пониманіе того, что такое Венеція — [illegible] среди пышной колоннады, двѣ-три фигуры въ саду или даже про[illegible] третъ. Ничего подобнаго не было раньше и даже вышиван [illegible] ромъ многимъ обязано искусство Веронезе) кажется въ сосѣдствѣ съ художниками этой группы сдержаннымъ, робкимъ, «буржуазнымъ». Въ картинахъ, обнимаемыхъ именемъ Веронезе, Венеція какъ въ зеркалѣ увидала себя [illegible] разъ и залюбовалась, одумляясь собственной красѣ. Надвинулись потомъ [illegible] разореніе и позоръ, но портретъ остался жить въ сотняхъ вариацій [illegible] санныхъ по всему міру. Эти картины сказывали всюду сказку о томъ, что гдѣ-то на волнахъ моря расположенъ «городъ чудесный», въ храмахъ [illegible] дворцахъ котораго въ теченіе вѣковъ жили какіе-то полубоги, имѣвшіе [illegible] взирать на существованіе остального человѣчества [illegible]

Паоло Кальяри подъ конецъ жизни изобразилъ въ плафонѣ [illegible] залы, на одной изъ стѣнъ которой долженъ быть развернутъ [illegible] лигіозный манифестъ Венеціи въ видѣ «Рая» Тинторетто, ея же [illegible] скій манифестъ — «Апоѳеозъ Венеціи»[1]. Однако въ сущности не [illegible] эта картина, но и все искусство Паоло и его группы было направлено [illegible] той же цѣли — къ созданію какого-то грандіознаго и энтузіастнаго [illegible] Венеціи. Относительно убѣжденія здѣсь не можетъ быть сомнѣнія. Веронезе и его близкіе были «влюблены» въ «царицу Адріатики» и души свои положили на служеніе ей. Обвиняютъ Веронезе въ отсутствіи религіозности[2] въ томъ, что его искусство имѣетъ исключительно свѣтскій характеръ [illegible] отличается исключительно поверхностной красотой. Но это недоразумѣніе. Искусство Веронезе, напротивъ того, насквозь мистично, но только верховной царицей для него была не тихая Дѣва Марія, а величественная Венеція, какое-то дивное существо, въ одно и то же время и тѣлесное и безплотное, персона и идея. Однако нельзя даже сказать, чтобы Веронезе не былъ христіаниномъ. Созданный имъ образъ Христа — истинно божественный ликъ.

[1] Въ точности годъ написанія этого плафона неизвѣстенъ. Работы по возстановленію [illegible] [illegible] начались вскорѣ послѣ пожара 1577 г., а въ 1588 г. Паоло Кальяри умеръ. Между этими двумя датами имъ написаны всѣ [illegible] картины, которыя украшаютъ самый [illegible] [illegible] изъ [illegible].

[2] Эти обвиненія [illegible] кажется [illegible] времени, когда мастеръ былъ привлеченъ къ [illegible] [illegible] трибуналъ 18 іюля [illegible] за [illegible] [illegible] въ картинѣ [illegible] [illegible] Паоло [illegible] [illegible] [illegible] Паоло [illegible] [illegible]



Паоло Веронезе. Лепантская битва. Венецианская Академия.

строгій и благій, печальный и ясный. Это вѣчно подлинное духовное лицо, а не условная схема. Этого Христа художникъ неизмѣнно изображаетъ какъ бы въ гостяхъ у Венеціи, въ гостяхъ у города мытарей, Закхеевъ и куртизанокъ. Это Христосъ царь, пригласившій на пиръ жизни всѣхъ и довольный тѣмъ, что явилось такъ много, что всѣ счастливы и счастливы всѣхъ вѣрные его защитники, пламенные воины христіанства — венеціанцы*).

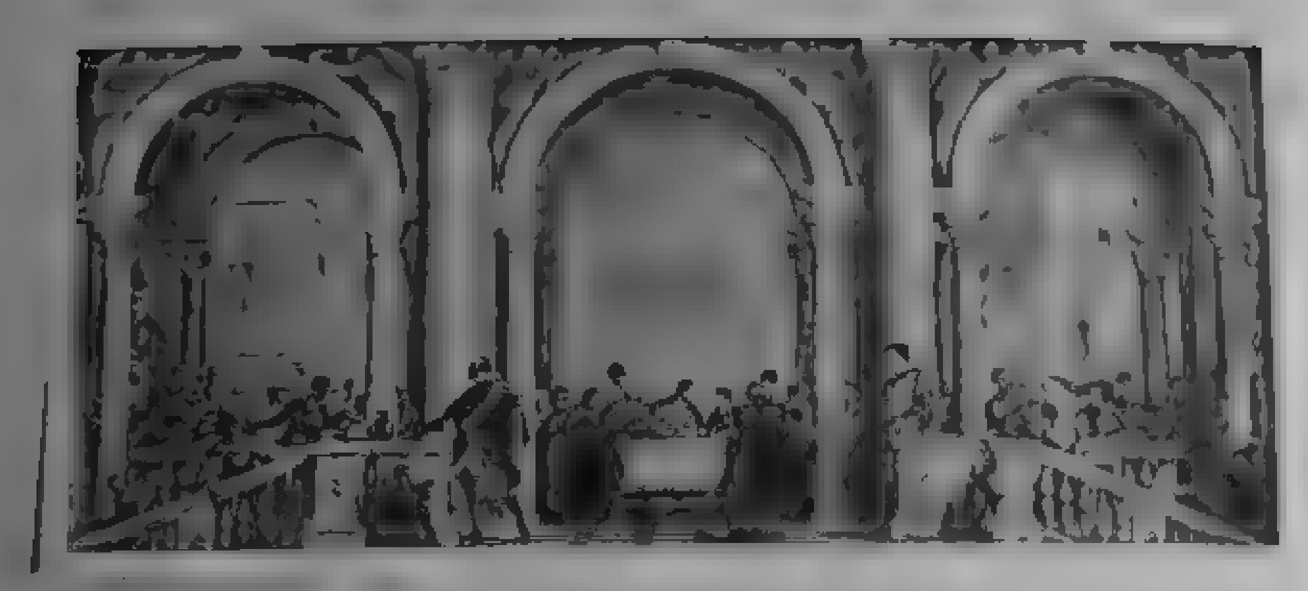
Иногда рядомъ съ Христомъ на картинахъ Веронезе мы видимъ скорбную женщину въ платкѣ — это Его мать Марія. Настоящей же его героиней слѣдуетъ считать Магдалину, принимающую образы то Агари, то самаритянки, то Сусанны, всѣхъ красавицъ Библіи и исторіи, а въ сущности являющуюся все той же прекрасной блудницей Венеціей, вѣчно гордой своей сверхземной прелестью, но и вѣчно кающейся, беззавѣтно преданной своему Господу.

Венеціанцемъ, а не веронцемъ, Паоло является хотя бы и въ томъ, что на его картинахъ рѣдко встрѣтишь поля, луга, рощи, горы. Громадное большинство изображенныхъ имъ событій происходитъ или въ мраморныхъ чертогахъ венеціанскихъ палаццо, или въ небольшихъ садахъ, въ родѣ тѣхъ, что расположены у патриціанскихъ дворцовъ и на островахъ лагунъ; иногда же мы видимъ берегъ моря, если не самыя волны морскія. И свѣтъ у Веронезе особенный морской, тонко-серебристый, чуждый сильныхъ контрастовъ. Сѣро-голубое серебристое небо покрыто у него легкими характерно-морскими облаками, а позади всѣхъ его зданій чувствуются почему-то непремѣнно просторъ и даль водной стихіи. Однажды онъ взялся даже изобразить грандіозный эффектъ моря, покрытаго побѣдоносными судами, на которыя потоками льются серебристо-бѣлые лучи пробившагося сквозь тучи солнца. Въ другой разъ онъ изобразилъ поверхность Больсенскаго озера, готоваго поглотить стоящую въ лодкѣ мученицу Христину. Въ картинѣ Дворца дожей, которую Теофиль Готье называетъ «la plus belle perle de cet écrin» — «Похищеніе Европы», — берегъ спускается мягкими склонами къ зеленой водѣ, а въ «Проповѣди св. Франциска рыбамъ» (галлерея Боргезе) зеленое море занимаетъ весь фонъ композиціи**). Паоло обладаетъ колоссальной виртуозностью въ передачѣ деревьевъ, горъ, скалъ и всѣхъ остальныхъ частей «земного», «деревенскаго» пейзажа, но напрасны были бы попытки опредѣленія, какія именно породы онъ изображаетъ. Мастеръ понимаетъ все чисто-декоративно. Напротивъ того, не было въ исторіи живописи большаго виртуоза въ передачѣ полированнаго мрамора или порфира, а также съ неподражаемымъ совершенствомъ изображаетъ онъ парчу, свѣшивающуюся пудовыми складками съ балюстрадъ, отливающій атласъ, сверкающія серебро, золото и стекло.

*) Жилъ же Веронезе въ дни, ознаменованные громкой побѣдой надъ турками при Лепанто 7 октября 1571 г. Венеція тогда была [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] христіанства.

**) [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Паоло Веронезе. Торжество Венеціи. Плафонъ во Дворцѣ дожей въ Венеціи.



Паоло Веронезе. Пиръ у Симона Фарисея. Венецiанская Академiя

Въ исторiи пейзажа Веронезе играетъ какую-то специальную роль, аналогичную той, которую играли впослѣдствiи Гварди и оба Каналетто. Онъ не поэтъ природы вообще, но поэтъ «венецiанскаго пейзажа», вѣрнѣе — венецiанской декорацiи, «Ведутой»; при этомъ онъ не занимался вовсе. Верхушка кампаниле на одной изъ плафонныхъ картинъ Дворца дожей — рѣдкiй мотивъ, заимствованный имъ у дѣйствительности*. И все же въ общемъ «инсценировка» его картинъ не что иное, какъ все тотъ же вольный и изумительно схожiй портретъ Венецiи, ея грацiозныхъ архитектуръ и ея изящной пышности.

Уже въ первыхъ дошедшихъ до насъ работахъ во дворцѣ Колеоне въ Тальне, въ виллахъ Пiовене въ окрестностяхъ [illegible] Сорэнцо и Фанцоло въ окрестностяхъ Кастельфранко, Веронезе, въ сотрудничествѣ съ Зелотти**, обнаруживаетъ себя изумительнымъ и типично венецiанскимъ зодчимъ, легкимъ и крѣпкимъ, богатымъ на выдумки и сдержаннымъ. Съ теченiемъ времени архитектурный даръ мастера развивается до высшихъ предѣловъ и достигаетъ наконецъ полнаго великолѣпiя во дворикѣ, изображенномъ на «Бракѣ въ Канѣ» (1563 г.), въ портикѣ на «Пирѣ у Леви» (1572 г.), въ круглой колоннадѣ «Пира у Симона» (теперь эта картина въ Луврѣ) и, наконецъ, въ дивномъ храмѣ, изображенномъ на поразительномъ плафонѣ «Апофеозъ Венецiи» (около 1580 г.). Эта архитектура и есть Вене-

* Какъ до насъ дошелъ фонъ съ видомъ на [illegible] ... эта картина — одна изъ самыхъ [illegible] ... Паоло вовсе не участвовалъ, передавъ испол- [illegible] ... относится [illegible] ... въ цѣлости, но трудно [illegible] ... принадлежитъ кавалеру [illegible] ... Дзелотти.

[illegible]

Паоло Веронезе. Trompe l'oeil въ одной изъ залъ виллы Барбаро-Джакомелли въ Мазерѣ

небе невыполнимыя въ дѣйствительности, но вдохновенныя и прекрасныя сообщаютъ всѣмъ его произведеніямъ впечатлѣніе чего-то неземного, невѣдомаго и все же стойкаго, твердаго и осмысленнаго.

Великая магія заключается въ этихъ архитектурахъ Паоло Веронезе или вѣрнѣе семьи Кальяри, ибо какъ разъ мы имѣемъ рядъ неоспоримыхъ свидѣтельствъ о томъ, что эту часть картинъ исполнялъ братъ Паоло — Бенедетто, скромный, но чудесный мастеръ[1]. «Магическая» сторона этихъ картинъ выявляется съ особенной силой, если подвергнуть ихъ логическому разбору, если это возможно, и узнать, какъ связаны между собой отдѣльныя части этихъ сооруженій, что держатъ эти колонны, куда ведутъ эти галлереи и лѣстницы. Оказывается, что все это лишь «наважденіе», что все это неправда. Но почему же, благодаря какимъ чарамъ эта неправда производитъ впечатлѣніе полной убѣдительности? Вѣдь даже благоразумная архитектура Рафаэля покажется условными рядомъ съ этой [illegible][2]. Отвѣтъ на такой вопросъ останется секретомъ братьевъ

[1] Нѣсколько самостоятельныхъ картинъ Бенедетто и среди нихъ необычайно сочное въ краскахъ (увы, очень пострадавшее) «Рождество Богородицы» въ Венеціанской Академіи рисуютъ его намъ, какъ большого, [illegible] Паоло художника.

[2] Поѣздка Паоло въ Римъ [illegible] предста[illegible]

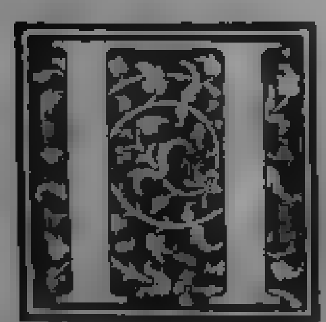
Каждая [illegible] во всякомъ случаѣ пре[illegible] ихъ фрески [illegible] ва[illegible]наго вопроса и не возникаетъ [illegible] естественнымъ и даже необходимымъ. Въ то же время прелесть [illegible] веронезовскихъ архитектуръ способствуетъ усилению ихъ чисто-живописной прелести. [illegible] отнимаетъ у нихъ характеръ сухости, тяжести прозы. Достаточно того, что въ нихъ сохранена высшая [illegible] правда, [illegible] вплетаться посредствомъ какой-то комбинации пропорций массъ, тѣней и красокъ.

Въ творенияхъ Веронезе мы встрѣчаемся съ однимъ явлениемъ, чуждымъ Тинторетто. Декорация Веронезе оказывается доминирующей надъ фигурами, а не наоборотъ. Веронезе, нарисовавший «Апофеозъ Венеции», объясняетъ отчасти и причины гибели великаго города. Искусство его не ищетъ будущаго, какъ искусство Тинторетто, не рвется въ высь [illegible] къ небесамъ, а уже какъ бы радуется райскому блаженству здѣсь на землѣ. Это, разумѣется, не прозаичное, не поверхностное и тѣмъ менѣе [illegible] искусство, но это все же заключенное, утвердившееся [illegible] искусство. Въ Тинторетто отражается пролетарский духъ [illegible] мятежный, недовольный, мечтательный, переходящий [illegible] къ пафосу скорби. Веронезе — венецианецъ, патриций [illegible] онъ обладаетъ [illegible] и считающий лишними всякия [illegible] шенствѣ и благополучии.

Характерно для личности Паоло, что онъ отдаетъ своего [illegible] въ «фермеру» Бассано; характерно, что онъ скупаетъ помѣстья [illegible]; характерно, что онъ владѣетъ собраниемъ драгоцѣнныхъ самоцвѣтныхъ камней. Въ молодости онъ, говорятъ, копировалъ Дюрера, въ зрѣломъ творчествѣ замѣтно иногда желание подойти къ Рафаэлю, Джулио Романо, Баттистѣ Франко, обоимъ Сальвиати. Всему этому соотвѣтствуетъ что-то методическое, сдержанное, почти черезчуръ дисциплинированное въ его приемахъ, чего не найти въ судорожномъ, взволнованномъ творении Тинторетто. Сила творчества въ Веронезе колоссальная, но это сила стойкия, утверждения, а не наступательная, завоевательная. Удивительно, что при общемъ упадкѣ Венеции этой самой силы хватило ей еще на цѣлыхъ два съ половиной вѣка, зато по прошествии ихъ твердыня оказалась растленной до самыхъ корней, и при первомъ же требовании какихъ-то «варварскихъ бандъ» царица Адриатики добровольно пошла въ рабство; апофеозъ Веронезе оказался сразу анахронизмомъ, а для наступившихъ условий — ложью.

вается [illegible] тѣмъ замѣчательной [illegible] [illegible] быть [illegible] [illegible] архитектурными [illegible] [illegible] Въ Венеции [illegible] [illegible] архитектуры того времени [illegible] [illegible] Веронезе [illegible] [illegible] Джулио

Романо въ Мантуѣ [illegible], позже, того же Палладіо въ Виченцѣ, а также фрески Мантеньи въ Падуѣ. Весь характеръ архитектуры Веронезе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Веронезе [illegible] [illegible] [illegible] Франческа [illegible]



ПРЕЖНІЕ историки венеціанской живописи удѣляли немало вниманія художникамъ второстепеннымъ и третьестепеннымъ и находили слова восторга даже для позднихъ эпигоновъ. Художественная критика XIX вѣка въ своемъ [illegible] округлить и упростить историческій матеріалъ, отнеслась [illegible] ко всему творчеству Венеціи [illegible] Тинторетто и Веронезе, а также ко всему тому, что создавали при ихъ жизни менѣе значительные мастера. При этомъ [illegible] Паоло [illegible] [illegible]

[illegible]

молодо. Между тѣмъ мы стоимъ передъ неразрѣшимой загадкой и не знаемъ, гдѣ въ точности кончается личное творчество Веронезе и гдѣ начинается творчество его «боттеги», его наслѣдниковъ и его двойниковъ. Въ атрибуціяхъ картинъ произошла полная путаница, вырощенная благодаря [illegible] снисходительнымъ взглядамъ XIX вѣка, воспитаннымъ академической схоластикой. Цѣнители, подобные тѣмъ, которые выражали свое негодованіе относительно [illegible] произведеній Тинторетто, считая послѣднія «эмпирова[illegible]ской манеры», способны были съ легкимъ сердцемъ отнять у Веронезе картины наиболѣе смѣлыя по фактурѣ и отдать ихъ съ пренебреженіемъ «боттегѣ». И наоборотъ, вялыя по краскамъ и робкія по техникѣ картины приписывались самому мастеру, разъ только въ нихъ усматривали тщательность и усердіе, будто бы отвѣчающія «художественной морали». Въ свою очередь, вмѣстѣ съ отличными картинами той же «боттеги» было отдано все, что носило слабый отпечатокъ «вкуса Паоло Веронезе», но было явно недостойнымъ его самого.

Мы не въ состояніи сейчасъ исправить накопившіяся ошибки. Для этого потребовалась бы архивная и критическая работа такого объема, который вывелъ бы насъ далеко за предѣлы поставленной задачи. Но указать на нихъ давно пора и, можетъ быть, такое указаніе побудитъ къ спеціальному выясненію вопросовъ: кѣмъ были на самомъ дѣлѣ три художника, носящіе ту же фамилію Кальяри[50], и лучшій изъ подражателей Веронезе — Андреа Вичентино, въ чемъ заключалась роль такихъ совершенно забытыхъ мастеровъ, какъ Баттиста Франко[51] и Джузеппе Порта Сальвіати[52], несомнѣнно способствовавшихъ во многомъ выработкѣ «стиля Паоло Веронезе», наконецъ, гдѣ границы самостоятельнаго творчества обоихъ Фаринато[53]. Послѣдній вопросъ особенно интересенъ, ибо по нѣсколькимъ вполнѣ достовѣрнымъ произве-

---

[49] Это случилось, напримѣръ, съ цѣлой серіей картинъ Вѣнскаго музея, происходящихъ изъ собранія Бекингемскаго герцога и съ легкимъ сердцемъ приписанныхъ Викгофомъ Монтемеццано («wer [illegible] relaas ein Name gegeben werden soll»). Между тѣмъ, по крайней мѣрѣ, три изъ этихъ картинъ принадлежатъ къ лучшему, что создано Веронезе: «Христосъ и самаритянка», «Жертвоприношеніе Авраама» и «Сусанна и старцы». По сочной импрессіонистской техникѣ, по звучности и сочетанію красокъ первая изъ этихъ картинъ имѣетъ вообще мало себѣ равныхъ въ исторіи живописи. Блескъ и яркость достигнуты здѣсь благодаря необычайно находчивымъ пріемамъ, сообщающимъ этой картинѣ значеніе настоящей школы живописнаго мастерства.

[50] Фамилію Кальяри носили пять художниковъ: Паоло и Бенедетто, его братъ, [illegible] Габріеле и Карлетто [illegible] «Haeredes Pauli» [illegible] Бенедетто († 1598 г.) и достойный ученикъ Паоло Карлетто (1570—1596 г.), Габріеле (1568—1631), [illegible] интереснаго мужского портрета въ галлереѣ Колонна въ Римѣ. Впослѣдствіи онъ всецѣло отдался торговлѣ, но не терялъ связи съ художественнымъ міромъ, гдѣ его цѣнили за [illegible]

[51] О Баттистѣ Франко см. т. I, стр. 329, примѣч. 64. Шедевромъ мастера въ Венеціи считалась живопись, нынѣ очень пострадавшая, въ церкви S. Francesco della Vigna.

[52] О Джузеппе Порта см. т. I, стр. 328, примѣч. 58 въ концѣ. Къ достовѣрнымъ произведеніямъ мастера принадлежатъ [illegible] картины въ пресвитеріи церкви S. [illegible] S. Maria della Salute [illegible] S. Francesco della Vigna [illegible] «Вшествіе во храмъ Богородицы» и «Срѣтеніе» въ Frar[illegible]

[53] Паоло Фаринато дельи Уберти родился въ Веронѣ въ 1522 г.; ученикъ Джолфино и [illegible] много изучалъ Пармиджанино и [illegible] Романо. Умеръ въ 1606 г. Изъ произведеній его называютъ «Чудо съ [illegible]» [illegible] семидесяти девяти лѣтъ отъ роду, веронскій [illegible] 1907, 1908.

Андреа Виченцино. Бракъ въ Канѣ. Брюссельскій музей

дѣніямъ обоихъ художниковъ: они обладали такимъ мастерствомъ техники и такой красотой красокъ, которыя отводятъ имъ мѣсто «сейчасъ послѣ Веронезе» и въ непосредственной близи съ нимъ. Лишь нѣкоторая вялость темперамента, сказывающаяся въ каждомъ изъ нихъ, не позволяетъ ихъ зачислить въ плеяду величайшихъ венеціанцевъ. Во всякомъ случаѣ такія произведенія, какъ фресковый циклъ Дзелотти, украшающій замокъ Обицци

Джованни Баттиста Фарината да Верона, извѣстный также подъ прозвищемъ «Баттиста [illegible]» и «Баттиста Фонтана», родился въ Веронѣ въ 1532 г.; былъ ученикомъ своего дяди Паоло, соученикомъ Паоло Кальяри и [illegible], согласно Вазари — Тиціана. Большая часть его жизни протекла въ провинціи, [illegible] Дзелотти было украшено много богатыхъ построекъ, преимущественно построенныхъ Палладіо. Одно время онъ работалъ вмѣстѣ съ Паоло Кальяри, и извѣстна сказка на то (едва ли достовѣрная), что впослѣдствіи между ними возникла рознь. Умеръ Дзелотти въ 1592 г. Главнѣйшія его произведенія: фрески въ [illegible] [illegible], [illegible] въ Виченцскомъ соборѣ, въ [illegible] музеѣ. — Орацио Фаринато былъ сыномъ и подражателемъ Паоло Фаринато.

Котино [illegible] близъ Бассано [illegible], какъ его же картина въ Вѣнскомъ музеѣ. Ни [illegible] Давида, какъ картина [illegible] Паоло Фариначи въ Веронскомъ музеѣ, какъ залъ каріатидъ въ виллѣ Донедо близъ Тіене[55], не могутъ быть пропущены даже въ конспектѣ исторіи живописи.

Особенно красива и характерна картина Дзелотти въ Вѣнскомъ музеѣ. Ея композиція менѣе связана и ритмична, нежели композиція картинъ Паоло Кальяри, но красота ея красокъ выдѣляетъ ее даже на той стѣнѣ музея, гдѣ она виситъ окруженная превосходными работами Паоло. Большая смѣлость, большая увѣренность въ себѣ требовались, чтобы протянуть эту черную драпировку въ фонѣ, рядомъ съ которой такъ восхитительны оба кусочка весенняго сѣро-голубого съ бѣлыми облаками неба и серебристость [illegible] нихъ зданій. Рѣдчайшей красоты также подборъ доминирующихъ красокъ въ облаченіяхъ дѣйствующихъ лицъ: ярко-желтой, розово-красной, черной, синей, грязно-оранжевой, блѣдно-соломенной. Разъ Дзелотти могъ создать эту картину, вполнѣ допустимо приписывать ему же такіе шедевры, какъ «Эсѳирь» въ Уффици, какъ превосходные плафоны въ комнатѣ «dei tre Capi» Palazzo Ducale, какъ «Проповѣдь Іоанна Крестителя» въ галлереѣ Боргезе.

Въ «плеядѣ Паоло Веронезе» достойны, кромѣ того, упоминанія слѣдующіе художники: его племянникъ Бенфатто дель Фризо, уроженецъ Кастельфранко Джованни Батиста Понкино (Ponchino), извѣстный подъ прозвищами Bozzato, Bazzaco и Brazzaco, авторъ одного изъ плафоновъ («Нептунъ») въ залѣ «Совѣта Десяти» Дворца дожей и нѣсколькихъ картинъ въ родномъ городѣ, венеціанецъ Камилло Баллини, ученикъ Пальмы Младшаго, авторъ красиваго въ тонѣ «романтическаго по духу» плафона «Побѣда при Трапани» въ залѣ «del Scrutinio» того же дворца, веронецъ Франческо Монтемеццано

[54] Парадные апартаменты этого грандіознаго замка-виллы сплошь расписаны фресками Дзелотти, изображающими онѣ почетныя посольства, которыя были поручены членамъ знатнаго дома Обиццы, предкамъ собственниковъ Каттайо, сраженія, въ которыхъ Обиццы принимали участіе, и разныя аллегоріи и украшенія. Историческіе сюжеты нѣсколько неприятны, вслѣдствіе преобладанія въ нихъ поверхностно-иллюстраціоннаго характера, зато въ нихъ прелестны разныя символическія фигуры, которыя выдѣляются сильными яркими и пестрыми красками на сѣро-желтыхъ фонахъ прелестно написанныхъ архитектуръ.

[55] Тіене — очень простая снаружи вилла постройки Палладіо [illegible] внутри сверху донизу расписана фресками [illegible] Паоло Кальяри и Батисты Дзелотти. [illegible] вполнѣ, что кому изъ этихъ трехъ мастеровъ принадлежать, довольно трудно [illegible] живопись относится къ [illegible] періоду [illegible] художниковъ [illegible] что мы теперь называемъ [illegible] фрески [illegible] произведеніями [illegible] вѣроятно, что первая изъ залъ, украшенная громадными писанными каріатидами, расписана Дзелотти (возможно, впрочемъ, что, какъ гласитъ преданіе, въ сюжетахъ между каріатидами мы имѣемъ произведеніе Паоло), что фрески, имитирующія въ угловой комнатѣ руины, работы того же мастера и, наконецъ, что [illegible] въ [illegible] на садовой сторонѣ [illegible] Паоло. Сперва представляется [illegible] фресокъ между Паоло и Дзелотти въ нижнемъ залѣ дворца [illegible] въ Тіене. Во всякомъ случаѣ, это ихъ ранняя и довольно еще неумѣлая работа. — Въ родовой виллѣ патриціевъ Эмо «Фанцоло», Дзелотти приписываютъ наиболѣе слабыя фрески изъ тѣхъ, которыя украшаютъ парадные апартаменты, однако, слѣдуетъ замѣтить, что строитель виллы, Палладіо, упоминаетъ лишь его, какъ декоратора-живописца, и это одно говоритъ за то, что болѣе значительная часть росписи Фанцоло принадлежитъ Дзелотти. — Поражаетъ въ этой красивой декоровкѣ смѣсь [illegible] ходное пользованіе архитектурой. Формы еще не свободны, краски нѣсколько пестры и холодны. Скорѣе всего Паоло Веронезе принадлежатъ здѣсь великолѣпныя фигуры, имитирующія статуи въ главной залѣ.

ученикъ Каляри, авторъ красивой картины въ веронскомъ S. Giorgio «Явленіе Христа Магдалинѣ» и «Крещенія» въ Веронскомъ музеѣ; вичентинецъ Алессандро Маганца (1550 – 1630), авторъ росписи капеллы del Rosario въ церкви Santa Corona, учитель послѣдняго и сверстникъ Паоло Каляри, Джованни Антоніо Фазоло (1528 – 1572), авторъ трехъ римскихъ сюжетовъ во дворцѣ префектуры (въ «складѣ» Венеціанской Академіи его красивая «Силоамская купель»), другъ Паоло Веронезе, подражавшій ему и Бассано, Антоніо Фолеръ (1528 – 1618), Полидоро Ланцани (1515 – 1565), ученикъ Тиціана, которому теперь слишкомъ охотно приписываютъ все, чего нельзя приписать ни одному изъ великихъ корифеевъ венеціанской живописи, вичентинецъ Франческо Авіани (род. около 1560 г.), авторъ прекрасныхъ архитектурныхъ пейзажей въ музеѣ Виченцы, венеціанецъ Пьетро Маломбра (1556 – 1618), занимающій мѣсто въ исторіи венеціанской ведуты, но писавшій и большія религіозныя картины (церковь S. Francesco di Paola и музей въ Падуѣ), болонскій живописецъ и граверъ Одоардо Фіалетти (1573 – 1638), уроженецъ Удине Джованни Баттиста Грасси (первая картина относится къ 1547 г., умеръ въ 1578 г.) и, наконецъ, одинъ изъ самыхъ плодовитыхъ и изобрѣтательныхъ мастеровъ ранняго венеціанскаго барокко Андреа деи Микели «Вичентино» (1536 – 1614), авторъ ряда картинъ въ Palazzo Ducale, красивой декоровки верхняго яруса церкви S. Caterina и пышнаго «Брака въ Канѣ» церкви S. Trovaso, являющагося вольнымъ подражаніемъ знаменитой луврской картинѣ Паоло (уменьшенное повтореніе или копія въ Брюссельскомъ музеѣ).

Не болѣе справедливой оказалась новѣйшая критика и къ «кругу Тинторетто». Значительнѣйшій въ свое время мастеръ Якопо Пальма Младшій, любимецъ правительства и церковныхъ сферъ Венеціи, цитируется вскользь и то лишь въ качествѣ племянника старшаго Пальмы, котораго въ свое время «Palma Giovine» совершенно затмилъ[56]. Правда, далеко Пальмѣ Младшему до той силы воображенія, до той пламенности красокъ, которыя насъ восхищаютъ въ Тинторетто, но все же нельзя отнять у него совершенно исключительную его находчивость въ композиціи, и часто картины мастера отличаются подлинной красотой красокъ. И техника Пальмы полна большихъ достоинствъ — она сочная, густая и въ то же время легкая, а рисунки мастера, воспитаннаго на изученіи флорентійцевъ, Пармеджанино и Тинторетто, плѣняютъ своей гибкостью и нервностью даже въ сосѣдствѣ съ рисунками послѣднихъ двухъ художниковъ.

---

[56] Якопо, сынъ Антоніо, племянникъ Джакомо Пальмы-Старшаго, родился въ 1544 г. Ученикъ своего отца; пятнадцати лѣтъ онъ попалъ, благодаря герцогу Урбинскому, въ Римъ, гдѣ и провелъ восемь лѣтъ. Здѣсь главнымъ образомъ Пальма изучалъ «кьяроскуро» Полидоро. Около 1567 г. онъ вернулся въ Венецію и очень быстро подпалъ подъ вліяніе Тинторетто. Дружба съ всемогущимъ скульпторомъ Витторіа была для него главнымъ источникомъ заказовъ. Умеръ Пальма въ 1628 г. Изъ [illegible] картинъ назовемъ «Двѣ [illegible]» въ Академіи, «Предстоящіе [illegible] Екатерины» [illegible] этой святой, [illegible] картинъ въ [illegible] «Четыре [illegible]» въ [illegible] своимъ [illegible].

На основаніи хотя бы одной серіи одиннадцати картинъ, украшающихъ наусъ церкви San Pietro въ Перудже, довольно своеобразныя въ исторіи живописи и имя Антоніо Васситакки, извѣстнаго подъ прозвищемъ Алензе. Нѣкоторыя изъ этихъ огромныхъ композицій, несмотря на копоть и грязь, производятъ все еще сильное впечатлѣніе и доказываютъ, что этотъ соотечественникъ Греко сумѣлъ понять подвижническую фантастику Тинторетто въ его циклахъ Скуолы Санъ-Рокко. Замѣчательны здѣсь декораціи и способ разные эффекты освѣщенія: дерево, почти наполовину заполняющее композицію «Въѣзда въ Іерусалимъ», лѣсистая мѣстность на картинѣ «Воскрешеніе Лазаря», сѣрая зала съ темной панелью на картинѣ «Пиръ въ Канѣ», колоннада съ садомъ на картинѣ «Христосъ въ гостяхъ у фарисея», особенно же сумрачный грозовой эффектъ и зеленоватый отблескъ на покрывшейся кругами рѣкѣ въ картинѣ «Крещеніе Господне». [68]

Доменико Тинторетто достался незавидный удѣлъ значиться въ исторіи искусства въ качествѣ «сына знаменитаго человѣка». [69] Между тѣмъ и онъ, если не можетъ быть зачисленъ среди піонеровъ и геніевъ, все же заслуживаетъ вниманія, какъ превосходный мастеръ, большой знатокъ своего дѣла, свободно распоряжавшійся всѣмъ огромнымъ художественнымъ достояніемъ, которое онъ унаслѣдовалъ отъ отца. Не подлежитъ также сомнѣнію, что рядъ позднихъ картинъ Якопо и среди нихъ едва ли не всѣ работы для Дворца дожей исполнены при ближайшемъ участіи сына, если не исключительно имъ — по эскизамъ отца. Изъ самостоятельныхъ работъ Доменико нельзя пропустить такія монументальныя и красивыя произведенія, какъ рядъ портретовъ дожей и сенаторовъ, какъ огромный плафонъ въ «Залѣ Сената» Дворца дожей (считавшійся произведеніемъ Якопо), какъ «Магдалина» Капитолійской галлереи и т. д. Лишь нѣкоторая чернота тѣней и разъединенность въ композиціи указываютъ на то, что въ этихъ картинахъ мы не имѣемъ передъ собой произведеній самого Якопо.

Мы принуждены ограничиться перечисленіемъ другихъ венеціанскихъ художниковъ второй половины XVI и начала XVII вѣка, но замѣтимъ себѣ, что и среди ихъ произведеній многія способны ввести въ заблужденіе людей, спеціально ими не занимавшихся и готовыхъ все творчество этого времени сводить къ двумъ-тремъ именамъ. Такъ въ кругу Тиціана принадле-

---

[67] Antonio Vassilacchi (или Varsibracci) — грекъ по происхожденію, род. въ 1556 г. на островѣ Милосѣ. Онъ былъ ученикомъ Паоло Веронезе. Въ 1574 г. Алензе сотрудничаетъ съ Тинторетто и Веронезе по украшенію арки въ честь Генриха III. Послѣ путешествія въ Римъ, гдѣ онъ изучалъ Микель Анджело, П. послѣдніе примыкаетъ къ Тинторетто. Умеръ въ Венеціи въ 1629 г.

[68] Хорошимъ художникомъ, судя по картинѣ въ «Залѣ Сената» Дворца дожей, представляется и ученикъ Алензе Томазо Доллабелла, авторъ нѣсколько путаннаго, но роскошнаго въ фонѣ въ Sala de' Pregadi. Доллабелла (1580—1650) былъ приглашенъ ко двору польскаго короля Сигизмунда III, гдѣ онъ главнымъ образомъ писалъ портреты.

[69] Доменико родился въ Венеціи въ 1562 г. Онъ былъ ученикомъ своего отца. Славился главнымъ образомъ своими портретами, но написано Доменико не мало и картинъ съ религіозными и мифологическими сюжетами. Сестра его Маріетта (1561—1590) была также хорошей портретисткой. Филиппъ II тщетно старался ее привлечь къ своему двору.

жать: его сынъ Орацio [60], его племянникъ Марко и двоюродный племянникъ, сынъ Марко Вечелли [illegible] Тицiанелло [illegible] авторъ многихъ произведенiй портретовъ и картинъ и, между прочимъ, картоновъ для мозаикъ въ S. Marco; Доменико Капрiола [61], авторъ «Рождества Христова» въ Palazzo Giacomelli и мужского портрета въ Эрмитажѣ; Дамiано Мацца [62], авторъ превосходной «Мадонны» въ Palazzo Rea; [illegible] Трива [illegible] и Пьетро делла Веккiа [64], художники поздняго XVII вѣка, но работавшiе еще въ традицiяхъ венецiанскихъ классиковъ. [illegible] Веронезе мы перечисляли выше. Къ [illegible] можно отнести Маттео Инголи [65] — автора «Тайной вечери» въ [illegible] музеѣ [illegible] Леонардо Корона [66] и Санта Перанда [67], близкихъ къ Алензе и къ Маломбрѣ художниковъ Джованни Баттиста Лоренцетти [68] и Джованни Контарини [69] и близкаго къ Бассано Пальо Пьяцца [70]. Не чужды, наконецъ, венецiанскихъ влiянiй многiе ломбардскiе мастера [illegible] Маццукелли Морраццоне — авторъ [illegible] собора [illegible] кремонецъ Малоссо, авторъ [illegible]

---

[60] Орацiо Вечелли, между прочимъ, приписываютъ великолѣпную картину въ церкви [illegible] «Ангелъ-Хранитель». Если она дѣйствительно писана этимъ художникомъ, то въ немъ мы должны были бы видѣть одного изъ лучшихъ живописцевъ барокко и, въ частности, непосредственнаго предшественника Фети и Лиса Пана. Однако, картину эту приписываютъ также загадочному ученику Тицiана Zugo Santi. Орацiо Вечелли славился своими портретами, и, вѣроятно, часть портретовъ, считающихся произведенiями отца, принадлежатъ такъ же, какъ и всѣ реплики картинъ, — сыну. Орацiо умеръ отъ чумы почти одновременно съ Тицiаномъ. — Марко ди Тицiано родился въ 1545 г., умеръ въ 1611 г. Это былъ довольно вялый художникъ, шедшiй по стопамъ другихъ. Произведенiй его еще довольно много въ венецiанскихъ церквахъ и во Дворцѣ [illegible]

[61] Мы лишь съ натяжкой помѣщаемъ въ рядѣ тицiанесковъ этого загадочнаго художника (см. о немъ Crowe [illegible] History of painting in the North Italy, т. III., стр. 131). Въ своей картинѣ [illegible] Giovanelli онъ частью примыкаетъ къ Бонифацiо и къ Кампаньолѣ, въ своемъ эрмитажномъ портретѣ — къ монументальному стилю Себастiано.

[62] [illegible] Mazza [illegible] ученикъ Тицiана, умеръ молодымъ. [illegible]

[63] [illegible] Трива родился въ Реджо въ 1626 [illegible] умеръ при дворѣ [illegible] въ 1690 г. [illegible] Два святыхъ [illegible] Марка и «Св. Луки».

[64] Пьетро Муттони [illegible] родился въ Венецiи въ 1605 г., умеръ тамъ въ 1678 г. [illegible] Тицiана и Джорджоне.

[65] Маттео Инголи [illegible] 1587 г. [illegible] Паоло Калiари Маттео дель Фрiулю. Ему принадлежатъ «Мадонна во славѣ» въ Венецiанской Академiи. Умеръ отъ чумы въ 1631 г.

[66] Леонардо Корона родился въ Мурано въ 1561 г., выработалъ свой стиль на изученiи Тицiана и Тинторетто и пользовался покровительствомъ [illegible] въ 1605 г. Картины его въ S. Ste[illegible] SS. Giovanni e Paolo.

[67] Santa Peranda родился въ Венецiи въ 1566 г., ученикъ Пальмы Джоване и Короны. Работалъ въ Венецiи и въ Моденѣ. Изъ произведенiй его назовемъ: «Пораженiе калифа египетскаго» въ Sala d[illegible] и [illegible] S. Bartolommeo — «Встрѣча Богородицы со св. Елизаветой» и «Манна». Умеръ художникъ въ 1638 г.

[68] Веронецъ Джованни Баттиста Лоренцетти примыкаетъ къ Алiензе. Его работы имѣются въ родномъ городѣ (фрески въ S. Anastasia), а во Дворцѣ дожей (аллегорическая картина въ комнатѣ [illegible]).

[69] Кавалеръ Джованни Контарини 1549 — 1605, выработалъ свою манеру по подражанiи Тицiану и Тинторетто. Славился своими аллегорическими картинами и портретами [illegible] Лучшимъ [illegible] въ S. Francesco di Paola. [illegible] Рудольфа II. Шедевромъ его считается картина въ Лувръ «Мадонна [illegible]».

[70] [illegible] родился въ Кастельфранко въ 1557 или 1567 г. [illegible] Рудольфа II [illegible] въ Венецiи. Умеръ въ 1621 г.

[71] [illegible] Маццукелли родился въ Морраццоне [illegible] 1571 г. [illegible]

S. Abbondio въ Кремонѣ [72], А. Фиджино [73], сынъ Боккаччіо Боккаччино — Камилло [74], и опять-таки спеціально венеціанскими чертами отличаются многіе нидерландскіе, нѣмецкіе, французскіе и испанскіе живописцы, среди которыхъ назовемъ сейчасъ же имена Мартина де Воса, старшаго Поурбуса, [illegible] ванъ Вэнъ, Мартина ванъ Гэмскерка, Ломбарда, Зустриса, Роттенгаммера, Кристофа Шварца, [illegible] Шенфельда, [illegible] Лефевра, [illegible] и Дориньи, Педро Орренте и Маино [75].

тельныхъ работъ, и въ Венеціи, гдѣ онъ изучалъ Тиціана и Веронезе. Ему покровительствовалъ сардинскій король. Умеръ въ 1621 г. во время работъ надъ росписью купола собора въ Піаченцѣ, законченной затѣмъ живописью Гверчино.

[72] Тротти Малоссо уже упомянутъ нами въ т. I на стр. 329 примѣч. [illegible] Джованни Баттиста родился въ 15[illegible] г., ученикъ Бернардино Кампи. Умеръ послѣ 1607 г. Тротти соперничалъ съ Агостино Карраччи при работахъ для Пармскаго двора. Великое множество его умѣлыхъ, но слишкомъ закругленныхъ въ композиціи и формахъ, холодныхъ по краскамъ картинъ украшаютъ церкви Кремоны, Піаченцы и другихъ городовъ Ломбардіи. Превосходный плафонъ въ S. Abbondio, въ которомъ особенно сказалось знакомство мастера съ Веронезе, былъ начатъ (подъ руководствомъ [illegible]) флорентійцемъ Соммакини и лишь законченъ Малоссо.

[73] Ambrogio Figino родился въ Миланѣ въ 15[illegible] г., умеръ въ 1[illegible] г., ученикъ Джов. П. Ломаццо.

[74] Camillo Boccaccino родился въ 1511 г., ученикъ отца, подпавшій затѣмъ подъ вліяніе Романино, Корреджо, Порденоне и Тиціана. Умеръ въ 1546 г.

[75] Съ большинствомъ изъ этихъ художниковъ мы еще будемъ имѣть случай встрѣтиться въ дальнѣйшемъ изложеніи, здѣсь же сообщимъ краткія свѣдѣнія лишь о томъ мастерѣ, который, подходя ближе всего къ своимъ прототипамъ, долженъ быть причисленъ къ венеціанской группѣ, — о Rolland Lefèvre'ѣ, извѣстномъ подъ прозвищемъ «Lefèvre de Venise». Лефевръ родился въ Анжу въ 1608 г., умеръ въ Лондонѣ въ 1675 или 1677 г., послѣ того какъ былъ исключенъ въ 16[illegible] г. изъ Французской Академіи за оскорбленія. Лефевръ былъ обиженъ на то, что его не выбрали въ число членовъ по исторической живописи. Въ Эрмитажѣ мы имѣемъ хорошую картину мастера «Женщина», свидѣтельствующую о томъ, что онъ не даромъ провелъ годы въ средѣ Паоло Веронезе. Считается также, что Лефевръ, по примѣру Джуліо Романо и Агостино Карраччи, исполнилъ рядъ очень рискованныхъ эротическихъ сюжетовъ. Нѣсколько картинъ [illegible] и Паоло Веронезе французскій мастеръ воспроизвелъ въ гравюрѣ. Многія картины и другихъ названныхъ художниковъ легко принять за произведенія венеціанской школы, такъ, напримѣръ, [illegible] въ Тинторетто [illegible] большая картина Роттенгаммера въ Луврѣ близка къ Веронезе; Зустрисъ — въ своей луврской «Венерѣ», Отто Вэніусъ — въ «Охотѣ» собранія автора этой книги, Шенфельдъ — въ прекрасной [illegible] картинѣ «Бракъ въ Канѣ», видѣнной нами у одного петербургскаго антиквара [illegible] тому назадъ. Луи Дориньи совершенно превратился въ итальянца, жилъ и работалъ полжизни въ Веронѣ, въ Венеціи и въ Римѣ.

Греко. Поклоненіе волхвовъ. Вѣнскій музей

VI

ДНОГО «тинторетеска» необходимо совершенно выдѣлить изъ цѣлой номенклатуры и ему посвятить отдѣльное обсужденіе. Еще недавно Греко былъ знакомъ одним лишь спеціалистамъ, которые, интересуясь имъ, не находили однако въ себѣ той силы убѣжденія, которая способствуетъ созданію «догмы»[6]. Нынѣ же въ Доменико Теотокопули, болѣе извѣстномъ подъ прозваніемъ «Il Greco», всѣ уже привыкли видѣть одно изъ высшихъ достиженій живописной мощи, одного изъ первѣйшихъ геніевъ исторіи искусства.

[6] [illegible] Theotocopulo или [illegible] родился на Критѣ около 1547 г. [illegible] въ Венеціи онъ поступилъ въ ученики къ Тиціану. Въ 1570 г., заручившись рекомендательнымъ письмомъ миніатюриста Джуліо Кловіо къ кардиналу [illegible] Фарнезе, онъ отправился в

Пристрастіе нашего времени къ Греко имѣетъ двоякія причины — внутреннюю и внѣшнюю. Насъ, съ одной стороны, увлекаютъ и хватаютъ [illegible] экстазы этого припадочнаго мастера, въ которомъ столько [illegible] столько вызова и надрыва. Еще болѣе насъ плѣняетъ его [illegible] сочная палитра, любить которую мы научились черезъ вліяніе [illegible] Сезанна [77]. У Греко доминирующей нотой въ гаммѣ становятся не [illegible] золотые тона Тиціана и Тинторетто и не «прохладные» серебристые [illegible] сано и Веронезе, но рѣзкая холодная синева, посредствомъ которой он [illegible] сводитъ къ одному совершенно своеобразному аккорду, въ то же время [illegible] мучительному и чарующему, всѣ прочие оттѣнки. Въ позднихъ [illegible] Греко сизо-сѣрые тона, получающiеся отъ смѣшенія бѣлилъ и черной краски, пріобрѣтаютъ все больше и больше значенія, и вмѣстѣ съ тѣмь исчезаютъ изъ его гаммы послѣднія радостныя ноты [78].

Къ сожалѣнію, несмотря на напряженное вниманіе, съ которымъ изучается въ наши дни и творенье и личность Греко, мы до сихъ поръ знаемъ

въ Римъ, гдѣ пробылъ около шести лѣтъ, изучая, какъ кажется, Микель Анджело и Рафаэля. Въ 1576 г. онъ переселяется въ Толедо. Въ 1577 г. Греко пишетъ для церкви S. Domingo el Antiguo [illegible] красками «Взятіе Богородицы на небо», [illegible] нынѣ въ Нью-Іоркскомъ музеѣ. Въ 1579 г. имъ окончена прекрасная большая картина для сакристіи Толедскаго собора «Христосъ въ Голгоѳѣ». [illegible] года два спустя онъ пишетъ по заказу Филиппа II для Эскуріала «Мученіе св. Маврикія». Въ 1586 г. написана для толедской церкви S. Tomé картина, считающаяся шедевромъ мастера — «Погребеніе графа Оргаза», съ 1597 по 1599 г. Греко занятъ работами для капеллы Санъ-Хозе въ Толедо; въ 1603 г. имъ написанъ образъ «Св. Бернарда» для коллегіи имени этого святого; съ 16 ноября 1608 г. мастеръ исполняетъ картины для церкви госпиталя San Juan Bautista, съ 1608 по 1611 г. написано «Взятіе Богородицы на небо» для С. Винсенте. Кромѣ Толедо, Греко былъ занятъ работами и для другихъ городовъ Испаніи, такъ, въ 1597 г. — для Севильи, въ разное время — для Кадикса, для церкви госпиталя de la Caridad въ Ильескасѣ близъ Толедо (1603—1604), для Мадрида «Распятіе» въ «Convento de la Salesas nuevas» (1591—1604), для Валенціи («Св. Севастіанъ» 1580—1582), для Валенціи (Colegio del Patriarca), для Вальядолида («Св. Магдалина» въ Colegio de los Ingleses — 1586—1594). Умеръ Греко 8 апрѣля 1614 г. въ Толедо. — См. D. Francisco Borja de San Román, «El Greco en Toledo o nuevas investigaciones acerca de [illegible]», Madrid, 1910, и отчетъ объ этой книгѣ E. Bertaud въ [illegible] de l'art ancien et moderne», іюнь, 1911, Maurice Barrès, [illegible] Toledo, [illegible] 1912. A. [illegible] «El Greco», London, 1909. M. B. Cossío, «El Greco», Madrid, 1908. [illegible] El Greco [illegible] въ Les Arts [illegible] и его же отдѣльная монографія «Le Greco», Paris, 1913, а [illegible] [illegible]

[illegible] «A. [illegible] Greco [illegible] [illegible] 1911 [illegible] отдѣлью [illegible] Greco [illegible] 1908 [illegible] «Christ [illegible] 1908 [illegible] [illegible] 1896 г.

[77] Сходство «красочнаго вкуса» Греко и Сезанна не подлежитъ сомнѣнію [illegible] Тѣмъ удивительнѣе то обстоятельство, что [illegible] зналъ едва ли нѣчто болѣе одного [illegible] Греко, того, что находится въ собраніи [illegible] нынѣ принадлежитъ Дега. Считается даже [illegible] свою копію съ такъ называемаго «Портрета дочери Греко» Сезаннъ сдѣлалъ не съ оригинала, который нынѣ принадлежитъ капитану А. Стирлингъ-Максвелль въ Лондонѣ, а съ ксилографіи, которая была помѣщена въ Magasin Pittoresque. Нужно, однако, сознаться, что послѣдняя гипотеза неубѣдительна: почему бы вдохновиться Сезанну этой виньеткой, которая никакого понятія о Греко не даетъ [illegible] не зналъ творчества Теотокопули? Впрочемъ, жизнь и развитіе Сезанна представляютъ еще собой столько неразслѣдованнаго, что и тутъ могутъ оказаться многія неожиданности съ момента, когда будетъ приступлено къ [illegible] [illegible] [illegible] работы своего «духовнаго предка».

[78] Синяя краска появляется изрѣдка въ качествѣ доминирующей и въ позднихъ [illegible] Тинторетто — какъ, напр., въ его прекрасной картинѣ «Св. Августинъ» Виченцинскаго музея, [illegible] [illegible] оттѣнковъ, на фонѣ которыхъ въ полную силу [illegible] [illegible] [illegible] Бассано, Якопо и Франческо, и [illegible]

Греко. Сонъ Филиппа II. Эскуріалъ.

о немъ весьма мало. Такъ, даже не установленъ въ точности ни годъ его рожденія, ни то мѣсто на Критѣ, откуда онъ родомъ. Не знаемъ мы и того, какимъ образомъ юноша попалъ (вѣроятно въ началѣ 1560-хъ годовъ) въ Венецію. Лишь благодаря нашедшемуся письму миніатюриста Джуліо Кловіо, рекомендующему Греко кардиналу Фарнезе, мы узнаемъ, что Ѳеотокопули долженъ числиться среди учениковъ Тиціана, между тѣмъ какъ ранніе его [illegible] обнаруживаютъ несравненно большее сходство съ Тинторетто и [illegible] съ Бассано [79]. Одна изъ жемчужинъ среди картинъ Греко — «Поклоненіе волхвовъ» — могла долгое время считаться за произведеніе Франческо Бассано, и лишь проницательность новѣйшихъ изслѣдователей [illegible] истины и отдала картину ея настоящему автору. Элементы Бассано, Тинторетто и Париса встрѣчаются и въ другихъ картинахъ юнаго мастера: въ трехъ вариантахъ «Исцѣленія слѣпого» [80] и въ двухъ вариантахъ «Изгнанія изъ храма». Знаемъ мы еще то, что незадолго до того, какъ Греко поселился въ Испаніи, онъ побывалъ въ Римѣ, гдѣ сильнѣйшее впечатлѣніе на него произвели фрески Микель Анджело въ «Сикстинской» [81].

Какія обстоятельства побудили Греко отправиться въ Испанію, остается тайной [82]. Нужно однако замѣтить, что въ этотъ періодъ, въ царствованія Филиппа II, Испанія въ художественномъ отношеніи стала какъ бы «колоніей» Италіи, и среди итальянскихъ художниковъ постоянно вербовались силы, которымъ поручались, несмотря на наличность уже довольно значительныхъ мѣстныхъ мастеровъ, всѣ главнѣйшія работы, бывшія въ ходу при дворѣ «Католическаго Величества». Для Филиппа II написаны Тиціаномъ всѣ лучшія картины послѣднихъ двадцати пяти лѣтъ его жизни; для работъ въ монастырѣ-дворцѣ фанатичнаго деспота были приглашены Федериго Цуккаро, Пеллегрино Тибальди, Лука Камбіазо и ученикъ Сальвіати Ро-мано Чинчинато [83], для испанскаго же короля отецъ и сынъ Леони создали

---

[79] [illegible] ученикомъ Тиціана называетъ Греко-македонца Кловіо въ своемъ рекомендательномъ письмѣ къ кардиналу-легату Фарнезе, отъ 16 ноября 1570 г.

[80] Варіанты «Исцѣленія слѣпого» находятся въ музеяхъ Пармы и Дрездена, варіанты «Изгнанія изъ храма» — въ собраніи лорда Ярборо въ Лондонѣ, въ собраніи Кукъ въ Ричмондѣ и у дона Аурело Беруете въ Мадридѣ; послѣдній, если не ошибаемся, перешелъ нынѣ въ собраніе г. Фрика въ Нью-Іоркѣ.

[81] На картинѣ «Изгнаніе изъ храма» собранія лорда Ярборо помѣщены сбоку внизу портреты: Джуліо Кловіо, Тиціана и — что особенно важно отмѣтить — Микель Анджело. Четвертый изъ [illegible] изображенныхъ здѣсь персонажей считается автопортретомъ. Сохранился и отзывъ Доменико о великомъ флорентинцѣ, сводящійся къ тому, что Микель Анджело не занимался живописью, а лишь рисовалъ скульптурныя группы — вѣроятно, не [illegible] Греко о великомъ [illegible], которому онъ [illegible] учитель Тинторетто, [illegible], если бы сохранились его рукописи [illegible]. Пачеко говоритъ, что онѣ достойны великаго философа. Тотъ же Пачеко сообщаетъ, что на вопросъ, что изъ двухъ труднѣе дается, краску или рисунокъ, — мастеръ отвѣчалъ: «Разумѣется, краску».

[82] Возможно, что его пригласилъ архіепископъ толедскій Карранца, посѣтившій около этого времени Римъ.

[83] Изъ этихъ итальянскихъ эмигрантовъ едва ли не самымъ жизненнымъ былъ генуэзецъ Лука Камбіазо [illegible] композиторъ [illegible] которую зависимость отъ Веронезе (напр., въ [illegible] фрескахъ «Sposalizio» и «Paradiso» [illegible] [illegible]

[illegible]

по всей Италіи шедевры, созданные за послѣдніе десятилѣтія, и приглашалъ наиболѣе видныхъ художниковъ. Соблазнили къ переселенію въ Испанію только двухъ великихъ геніевъ венеціанской живописи — Тинторетто и Веронезе; однако оба художника пренебрегли выгодными условіями и остались вѣрными своему городу.

Въ Испаніи Греко могъ, такимъ образомъ, найти художественную среду, обладавшую какъ разъ тѣми же взглядами, какіе господствовали въ Италіи; и даже тѣ немногіе нидерландцы, которые здѣсь пользовались еще по традиціи нѣкоторымъ официальнымъ фаворомъ, принадлежали всѣ къ толпѣ «романизирующихъ», старались забыть о своемъ происхожденіи отъ Эйка и Рожэ и, напротивъ того, напрягали всѣ усилія, чтобы приблизиться къ Рафаэлю и Леонардо. Среди испанцевъ большая часть также клонилась къ мастерамъ Тосканы, другіе же были увлечены вихремъ Микель Анджело и Тинторетто. Явившись въ Испанію венеціанцемъ, Теотокопули мало чѣмъ отличался на поверхностный взглядъ отъ того, что тогда считалось послѣднимъ словомъ вкуса, и, при исключительной красотѣ своей палитры, онъ непремѣнно долженъ былъ встрѣтить успѣхъ и завоевать себѣ выдающееся положеніе.

Но съ Греко случилось нѣчто странное: этотъ иностранецъ оказался какъ бы чрезчуръ національнымъ для Испаніи[84]. Несомнѣнно, что Теотокопули обладалъ необычайной духовной восприимчивостью, иначе съ нимъ не могла совершиться первая метаморфоза изъ «византійца» въ «венеціанца»[85]. Та же восприимчивость доставила ему возможность проникнуть въ самые сокровенные тайники испанскаго религіознаго пониманія, всецѣло пріобщиться къ нему и дать ему яркое живописное выраженіе. Какъ

[illegible] считается изобрѣтателемъ «кубическаго» рисунка, дававшаго ему возможность быстро устанавливать главныя массы композиціи. Родился Камбьязо въ Монельи, близъ Генуи, въ 1527 г.; онъ былъ ученикомъ своего отца. Вліяніе Кастелло изъ Бергамо, бывшаго на двадцать лѣтъ старше Луки, [illegible] его рисунокъ и [illegible] композиціи. По совѣту же Кастелло Камбьязо посѣтилъ Флоренцію и Римъ. [illegible] работы Камбьязо [illegible] смерти. Умеръ мастеръ въ Эскуріалѣ въ 1585 г., послѣ двухъ лѣтъ пребыванія при дворѣ Филиппа II. [illegible] что онъ принялъ приглашеніе въ Испанію въ [illegible] на то, что король [illegible] ему разрѣшеніе [illegible] [illegible]

[84] Это полное [illegible] Греко [illegible] [illegible] Pedro [illegible]

[85] Къ испанскимъ «микельанджелистамъ», замѣнившимъ собою «леонардесковъ» Феррандо де Льяноса, Феррандо Яньеса изъ Альмедины (превосходное «Поклоненіе пастуховъ» послѣдняго въ соборѣ Валенсіи) и Висенте Масипа, а также «рафаэлесковъ» Хуана де Хуанеса, принадлежатъ Луисъ де Варгасъ (1502—1568), Луисъ де Моралесъ (1509—1586), старшій Рибальта (1551—1628) и ученикъ Тинторетто — Хуанъ де Руэласъ (1559—1625). Творчество названныхъ художниковъ не подымается надъ уровнемъ того, что въ Италіи создавалось такими [illegible] какъ Вазари, Франко, Саммаккини, Гатти и т. д. Однако они успѣли насадить какъ въ Андалузіи, такъ и въ Валенсіи и въ Кастильѣ сложную академическую схоластику. Въ частности, Варгасъ [illegible] красивый и не лишенный красочнаго [illegible] мастеръ, но характерно для него и для взглядовъ времени, что шедевромъ его считалась картина Севильскаго собора «Мадонна [illegible] прародителямъ» (1561), которую прозвали за превосходный ракурсъ ноги Адама «La Gamba». Замѣчательно также, что въ основу этого шедевра лучшаго изъ мастеровъ испанскаго ренессанса положена композиція Вазари, [illegible] по гравюрѣ Томассена.

значительно уже то, что, изучая пепельно-сѣрое творение Греко, не выносишь впечатлѣнія о чемъ-то замеревшемъ и угасшемъ, а, напротивъ того, исполняешься тѣмъ жуткимъ чувствомъ, которое овладѣваетъ при видѣ [illegible] пожара.[27]

Именно потому нашe время такъ и [illegible] Греко, что [illegible] отчаяніи, которое владѣетъ теперь душами, мы надѣемся [illegible] его пламенностью вѣры и [illegible] черезъ него радости экстаза. Понятно, что эта же черта искусства Греко не была угодна королю-инквизитору, который не нуждался въ религіозныхъ стимулахъ. Около 1581 года [illegible] какъ Греко написалъ для сакристіи Толедскаго собора свое прекрасное яркое «Espolio», Филиппъ заказалъ мастеру картину для Эскуріала [illegible] мнѣнію, заказъ этотъ былъ лишь пробой, послѣ которой [illegible] бы и другія болѣе важныя работы. Но испанизировавшійся Грекъ не угодилъ заказчику. Картину эту, самую кошмарную и плѣнительную [illegible] замкѣ-монастырѣ св. Лаврентія» (оставляющую позади себя даже «Тайную вечерю» Тинторетто и бѣшеныя фантасмагоріи Босха), король велѣлъ [illegible] и послѣ того уже не обращался къ слишкомъ необычайному, слишкомъ [illegible] бытному художнику, дѣятельность котораго цѣликомъ протекла въ [illegible] гдѣ онъ себѣ нашелъ и «меценатовъ» и «публику».[28]

Здѣсь, живя въ древнемъ опустѣвшемъ еврейскомъ кварталѣ,[29] [illegible] копуши писалъ одну за другой своихъ святыхъ, свои «Рождества». [illegible] женія и спросъ на эти произведенія среди мѣстнаго благочестиваго [illegible] ства былъ такъ великъ, что нѣкоторые сюжеты и цѣлыя серіи [illegible] имъ по нѣсколько разъ.[30] Въ этой чертѣ сказался иконописецъ [illegible]

---

[27] Въ [illegible] краскахъ Греко нѣкоторые хотятъ видѣть ту же палитру, которой изстари пользовались живописцы, спеціально занимавшіеся излюбленной въ Испаніи раскраской скульптуръ. Такую палитру Греко далъ въ руки художника, который считается портретомъ его сына Хорге Мануэля (Музей въ Севильѣ). Краски эти: черная или темная [illegible] охра, охро-красная и бѣлила.

[28] Существуетъ еще одна картина Греко, имѣющая непосредственное отношеніе къ Филиппу II и даже изображающая его самого колѣнопреклоненнымъ и созерцающимъ вмѣстѣ со святителями и силами небесными — въ двухъ шагахъ отъ пасти геенны огненной — сіяющее въ небесахъ имя Христово. Легенда говоритъ, что здѣсь Греко изобразилъ свое видѣніе короля[illegible] [illegible] тельно картина эта одно изъ гениальнѣйшихъ запечатлѣній кошмарныхъ сновидѣній, отчасти какъ бы то навѣянное Босхомъ, отчасти [illegible] отражающее тѣ религіозныя мечты, которыя были вообще свойственны времени. Къ сожалѣнію, датировать эту картину и объяснить ея присутствіе въ Эскуріалѣ не такъ легко. Близость ея къ Тинторетто, приблизительный возрастъ Филиппа, яркость красокъ — все это заставляетъ считать, что картина писана въ началѣ пребыванія Греко въ Испаніи и возможно, что передъ нами пробная работа мастера, послѣ которой онъ и получилъ заказъ на «[illegible] Маврикія». Повтореніе этой картины имѣется у капитана А. Максвелл-Стерлинга въ Кэрѣ (Шотландія).

[29] Небольшая сохранившаяся часть дома Греко въ Толедо, благодаря заботамъ маркиза de la Vega Inclan, превращена за послѣдніе годы въ музей. Сюда снесены картины самого мастера и близкихъ къ нему художниковъ, находившіяся прежде въ разныхъ мѣстахъ города и въ нѣкоторыхъ заупраздненныхъ церквахъ. Сдѣлана при этомъ попытка вернуть этой постройкѣ ея первоначальную обстановку. См. P. Lafond «La maison du Greco à Toledo» въ «Monatshefte f. Kunstwiss.», I, 8, и A. [illegible] «La maison et le musée du Greco à Toledo» въ «L'art et les artistes», 1910, XII.

[30] Въ наслѣдствѣ Греко, доставшемся его [illegible] [illegible]

тіецъ, обладавшій достаточно крѣпкой вѣрой, чтобы не уставать отъ притупляющаго однообразія труда[90]. Самые типы этихъ «иконъ» были всецѣло измышленіями художника, найденными имъ въ глубинахъ своихъ душевныхъ переживаній, и ничего не имѣли общаго съ традиціоннымъ подходомъ къ каждой изъ данныхъ темъ[91]. Иногда, впрочемъ, онъ позволялъ себѣ отдыхать, создавая картины, въ которыхъ своеобразны уже не только пріемы, но и самыя заданія. Такими окончательно странными исключеніями въ странномъ и исключительномъ творенiи Греко являются «Видѣніе св. Іоанна на Патмосѣ» (собранія Рода въ Мадридѣ и Зулоаги въ Парижѣ), «Лаокоонъ» (временно выставленный въ Мюнхенской Пинакотекѣ), а также два пейзажа, которые, не будь они удостовѣрены исторически, можно было бы счесть за «пастиччо» какого-либо сезанниста, «неудачно» поддѣлавшагося подъ живопись XVI вѣка.

Эти пейзажи въ чисто живописномъ смыслѣ представляютъ для насъ наибольшій интересъ, и въ то же время ихъ можно разсматривать, какъ двѣ важнѣйшія вѣхи въ исторіи живописи или «развитія живописной мысли» вообще.

Греко. Сошествіе Св. Духа. Прадо, Мадридъ.

Именно то, что они такъ «современны», указываетъ на ихъ обособленное положеніе. Лишь Дюреръ въ своихъ этюдахъ сумѣлъ въ концѣ XV вѣка быть такимъ же простымъ и непосредственнымъ, но то были этюды, «матеріалы» для дальнѣйшихъ работъ, при исполненіи которыхъ нота непосредственности исчезала совершенно. Опять таки полны непосредственности

---

[90] При нѣкоторой натяжкѣ, можно усмотрѣть и въ краскахъ Греко слѣды византійскаго вліянія. Р[illegible] говоритъ: «Возможно, что онъ [illegible] въ школѣ лагунъ уже образовавшимися художниками обиходъ палитры, въ которой доминировали бѣлая и черная краски, до странности напоминающая гамму византійцевъ, извѣстную намъ по рукописи, публикованной въ 18[illegible] [illegible]».

[91] [illegible], оказывающееся въ картинахъ Греко, навлекло на него [illegible] одинъ только [illegible] процессъ, который, однако, кончился для художника столь же благополучно, какъ и процессъ, затѣянный противъ Паоло Веронезе. Это одно указываетъ на привилегированное положеніе художниковъ въ эпоху ренессанса и ранняго барокко, даже въ строгой и неумолимой Испаніи. Обвиненіе Греко основывалось на томъ, что онъ осмѣлился дать ангеламъ крылья [illegible] размѣра.

гравированные этюды [illegible] импрессіонизмѣ не может быть рѣчи при обсужденіи его весьма построенныхъ пейзажныхъ картинъ. Еще менѣе просты тѣ синтезы природы, которые оставилъ [illegible] Тиціаномъ [illegible].

Вся идеологія XVI вѣка не позволяла того, чтобы даже самые смѣлые и самобытные художники рѣшились посвятить свои силы тому роду живописи, которому ихъ отдаетъ любой ученикъ спеціальнаго класса. Центромъ общаго вниманія занимала человѣческая личность: для натуръ болѣе возвышенныхъ и сосредоточенныхъ основнымъ двигателемъ творчества являлся вопросъ о духовномъ спасеніи, для натуръ болѣе разсѣянныхъ (или зараженныхъ древнимъ языческимъ духомъ) — вопросъ объ отношеніи къ міру [illegible] «радость отъ міра сего». Никто при этомъ не рѣшался взглянуть на природу отдѣльно съ тѣмъ «индивидуальнымъ объективизмомъ», который является основной психологіей нашихъ дней. Греко, этотъ крайній индивидуалистъ въ сферѣ христіанскихъ идей, остался обособленнымъ и по отношенію къ природѣ. Какія внѣшнія причины побудили его написать помянутые два вида Толедо, мы не знаемъ. Одинъ изъ нихъ имѣетъ характеръ исполненной на заказъ ведуты (при чемъ послѣднему впечатлѣнію способствуютъ только нѣсколько деталей и больше всего крупная чисто декоративная фигура пажа на первомъ планѣ), другой, какъ кажется, — подготовительный этюдъ къ лѣвой части этой картины. Въ общемъ, однако, обѣ картины одинаково поражаютъ своей странностью и одинаково выпадаютъ изъ настроенія времени [93].

Уже не въ духѣ XVI вѣка взяты самые мотивы (особенно мотивъ «этюда», перешедшій изъ собранія Оньяте къ Гавемейеру въ Нью-Іоркѣ). Это настоящія импрессіи, имѣющія видъ чего-то случайно схваченнаго налету и въ то же время до геніальности типичнаго. Это не только виды Толедо, но виды «Испаніи вообще». Не въ духѣ роскошнаго ренессанса и краски этихъ полотенъ — сизыя, сѣрыя, монотонныя и удивительно правдивыя [94]. Именно такими, какими онѣ изображены здѣсь, мнѣ случилось видѣть окрестности Толедо, именно этотъ жуткій пепельный «трупный» тонъ врѣ

[92] Болѣе всего къ «непосредственному» въ венеціанской живописи подходитъ «Гроза» Джорджоне и «Охота» Бассано.

[93] Сохранилось преданіе, что Греко употреблялъ всѣ усилія на то, чтобы совершенно обособиться отъ Тиціана и что даже въ этомъ по онъ [illegible]. [illegible] эта легенда [illegible] фантастовъ [illegible] Греко отъ [illegible]. Однако, наиболѣе цѣнные все же скрыты въ этихъ свидѣтельствахъ. Не всегда [illegible] Греко, и очень часто въ его произведеніяхъ [illegible]

[illegible] впечатлѣніе въ этомъ [illegible] производитъ картина: «Лаокоонъ». [illegible] мертвенная свалка фигуръ, списанныхъ, вѣроятно, съ восковыхъ макетовъ (въ часы досуга Греко занимался не только архитектурой, но и скульптурой, при чемъ онъ, подобно Тинторетто, пользовался своими статуэтками, какъ натурщиками). Однако, даже передъ этой истинно безумной и просто даже безсмысленной картиной критика молчитъ — такъ хорошъ ея сизый, грозовой тонъ, такъ красивъ видъ Толедо въ глубинѣ позади фигуръ.

[94] Въ сизо-сѣрой картинѣ Толедскаго музея [illegible] всему остальному еще болѣе холодный и мертвенный [illegible].

залася мнѣ въ память и очевидно онъ чрезвычайно характеренъ для обез-доленнаго каменнаго плоскогорія, надъ которымъ изрѣдка проносятся свин-цовыя громады грозовыхъ тучъ, въ рѣдчайшихъ случаяхъ разражающихся живительнымъ дождемъ. Окончательно, однако, поражаетъ техника обоихъ пейзажей. Въ ней сказывается венеціанецъ импрессіонистъ, совершенно за-бывшій требованія школьной дисциплины и завоевавшій себѣ полную свободу.

Не мудрено, что въ дни академическаго владычества могла сложиться легенда о безуміи Греко, и вполнѣ понятно, что нынѣ, напротивъ того, именно въ Греко видятъ предвозвѣстника искусства нашихъ дней и лучшаго нашего учителя. Живопись Греко вся исполнена трепетнаго возбужденія, опьяненія и, въ то же время, если изучить ее ближе, то въ ней проникается полное самообладаніе и мудрый расчетъ. Пачеко, посѣтившій мастерскую старца ху-дожника, былъ пораженъ тѣмъ, что Греко самымъ усидчивымъ трудомъ добивался впечатлѣнія той «свободы исполненія», которая присуща его произ-веденіямъ и которая сообщаетъ многимъ изъ нихъ характеръ этюдовъ. По нѣскольку разъ онъ переписывалъ свои картины, добиваясь того, чтобы казалось, будто картины писаны сразу, «въ одинъ присѣстъ». Откуда явилась бы въ этой живописи присущая имъ, несмотря на «вихрь» техники, глубин-ность, какъ бы могли выработаться эти изощренныя въ своей заглушенности симфоніи, если бы Греко писалъ ихъ дѣйствительно à la prima, импровизаторски? Но противны были этому бунтовщику, не боявшемуся ни инквизиціи, ни короля, ни критики знатоковъ, всякій намекъ на робость, все, что отдавало бы школь-ной выдержкой. Каждый мазокъ его долженъ былъ свидѣтельствовать о внут-реннемъ горѣніи, объ его обостренной чувственности и объ его неугасимыхъ порывахъ въ сферы свободнаго духа.

Если плодородная земля есть «стихія» Тиціана и Пальмы Веккіо, мор-ской воздухъ — «стихія» Веронезе, то «стихіей» Тинторетто и Греко является о г о н ь. Но у Тинторетто мы видимъ «огонь земной», яркій, золо-той, сіяющій, радостный, у Греко — «огонь потусторонній» (еще вопросъ, небесный или адскій), свѣтящійся странной синевой, часто заволоченный молніеносными клубами или душнымъ сѣрымъ маревомъ. Какъ характерны для Греко эти грозовыя сизыя облака, что встрѣчаются почти на всѣхъ его картинахъ, изображающихъ открытый воздухъ, или же та жуткая, точно про-низанная электричествомъ серебристость, что окутываетъ такія его визіонер-скія картины, какъ «Св. Маврикій» или «Магдалина». Въ нѣсколькихъ карти-нахъ мастеръ точно добивается впечатлѣнія пылающаго костра. Въ геніаль-но-уродливомъ «Сошествіи Св. Духа» Мадридскаго музея огненность, пыланіе не только выражены въ языкахъ, появившихся надъ головами собравшихся учениковъ Христовыхъ, но и во всѣхъ ихъ искривленныхъ фигурахъ, во всемъ строѣ композиціи. И опять таки своенравная извилистость огня соста-

Педро Орренте. Умноженiе рыбъ и хлѣбовъ. Императорскiй Эрмитажъ.

вляетъ кстати и некстати, самую сущность такихъ изумительныхъ, въ полномъ смыслѣ слова «декадентскихъ» картинъ, какъ «Рождество Христово» въ музеѣ Нью-Йорка, какъ «Св. Iосифъ» въ толедской церкви Санъ-Хозе, какъ прекрасный «Пиръ у Симона Фарисея», нѣкогда украшавшiй коллекцiю И. И. Щукина, одного изъ первыхъ оцѣнившихъ въ наши дни Греко.

Только что у насъ вырвалось слово «декадентскiй» въ приложенiи къ великому художнику. И вотъ дѣйствительно, загадка: что такое этотъ мастеръ — начало или конецъ, разсвѣтъ, высшее достиженiе или увяданiе, упадокъ? Если взглянуть на его положенiе среди итальянской живописи, то отвѣтъ «упадокъ» кажется безспорнымъ. Непосредственно отъ Греко въ самой Италiи не могло быть путей, хотя родственныя ему натуры мы еще встрѣтимъ въ такихъ типичныхъ упадочникахъ, какъ Маньяско или Джузеппе Креспи. Уже Тинторетто по отношенiю къ Тицiану представляетъ собой какое-то разложенiе, свидѣтельствуетъ о дѣйствiи какого-то духовнаго тлѣнiя. Греко же есть «утрированный до карикатуры» Тинторетто, это пол-

ное своеволие, полное отрицание традиции, дисциплины, это дерзость, возведенная въ принципъ.

Отчасти какъ послѣдствие всего этого, крайний индивидуалистъ Греко является и крайнимъ маньеристомъ. Сосредоточившись исключительно на себѣ, не признавая ничего иного, кромѣ собственной художественной системы, кромѣ возникшихъ въ душѣ образовъ, Греко повторялся безъ всякаго стѣснения, и едва ли могъ бы онъ, оставшись вѣрнымъ исключительно себѣ, не повторяться. Въ концѣ концовъ, мастеръ, видимо, даже не трудился больше провѣрять на внѣшнемъ мірѣ свои измышления — онъ совершенно отвернулся отъ природы.

Однако, если для Италии XVI вѣка (и вообще для Европы) Греко является «финаломъ», жутко-трагическимъ, безнадежнымъ заключениемъ извѣстнаго периода, то для Испании онъ означаетъ нѣчто совершенно обратное. Правда, среди его непосредственныхъ учениковъ мы не насчитываемъ ни одного великаго имени, но уже то характерно, что изъ его мастерской вышли такие превосходные реалисты, какъ Орренте и Маино, поистинѣ считающиеся настоящими предтечами Веласкеза[95]. Можно быть увѣреннымъ, что именно Греко, такъ чудесно подражавший когда-то Бассано и сохранивший культъ о немъ и въ Испании, далъ простоватому, лишенному фантазии, но искреннему и честному Орренте мысль примкнуть къ прекрасному венецианскому мастеру[96]. По нѣсколькимъ деталямъ, встрѣчающимся на картинахъ Греко (опять таки сближающимъ его произведения съ произведениями Тинторетто)[97], мы можемъ отмѣтить въ немъ и превосходнаго «натуралиста», несомнѣнно обладавшаго способностью заставить другихъ видѣть натуру, понимать ея формы и чувствовать ея краски. Еще до того, какъ Маино познакомился съ произведениями Караваджо, онъ въ мастерской венецианца Греко долженъ былъ выучиться безхитростно передавать видимость, и кто еще знаетъ, какими извилинами дальше шло развитіе натурализма. Не забудемъ, что Микель Анджело Караваджо получилъ свои первыя художественныя впечатлѣния въ Миланѣ и что Миланъ въ это время былъ полуиспанскимъ городомъ. Отправившись затѣмъ изъ Милана въ Венецію, Караваджо какъ бы замкнулъ кругъ, половина начертанія котораго принадлежала Греко[98].

---

[95] Среди учениковъ Греко мы встрѣчаемъ: его сына Хорхе Мануэля Теотокопуло (род. въ 1581), Франческо да Пребосте — обычнаго сотрудника мастера, Педро Орренте, Маино и Луиса Тристана, автора «Троицы» 1629 г. въ Севильскомъ соборѣ, долгое время считавшейся за произведение Греко.

[96] Педро Орренте родился въ Монтеалегре, провинция Мурсия, около 1570 г. Согласно Сеану Бермудесу, онъ ученикъ Греко. Якопо Бассано [illegible] Орренте [illegible] частью въ [illegible] мастеровъ работалъ впослѣдствии въ Толедо, Валенсии [illegible] въ Куэнкѣ, въ Мадридѣ и въ Севильѣ. Умеръ Орренте въ Толедо въ 1645 г. [illegible] его были Эстебанъ Марчъ, прозванный [illegible] «de las batallas» и Кристобаль Сальмеронъ.

[97] Превосходные куски «мертвой натуры» мы встрѣчаемъ у Греко на «Св. Маврикии» [illegible] въ собрании Немесъ, на образѣ [illegible] въ Илльескасѣ, на [illegible] цветы [illegible]

[98] Къ вопросу [illegible] и всего натуралистическаго направления мы еще вернемся, но сейчасъ же укажемъ здѣсь, что [illegible]

Въ всякомъ случаѣ, если [illegible] Греко [illegible] Толедо, то [illegible] его творчества [illegible] фатально должны были [illegible] провинціализмъ, который еще [illegible] Моралеса [illegible] холодной академической [illegible] Италіи [illegible] Италіи учился Греко [illegible] въ Испаніи [illegible] зрѣлости. Хотя [illegible] кто-либо тому, чтобы испанская живопись [illegible] порабощена. [illegible] въ дальнѣйшемъ испанская живопись [illegible] съ итальянской, но между обѣими «сестрами» [illegible] ства, а въ короткій моментъ даже испанская живопись [illegible] преимущество передъ итальянской [illegible] вершины.

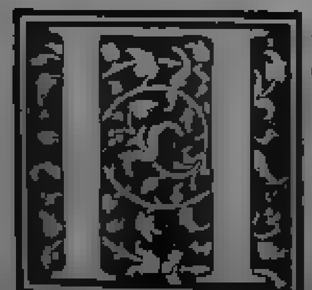
[illegible] на покровительство, оказывавшееся Карломъ V и Филиппомъ II [illegible] Испанія за XVI вѣкъ [illegible] художниковъ [illegible] натуралистическая струя [illegible] натурализмомъ были [illegible] Моро и Коэльо [illegible] мотивы [illegible] Кампанья [illegible] скульпторовъ [illegible]

[illegible] статуи [illegible] Луисъ де Моралесъ родился въ Бадахосѣ въ 1509 г. [illegible] умеръ мастеръ тамъ же въ 1586 г. [illegible] Моралесъ [illegible] Поэто. По характеру [illegible] аскетизма принадлежать всецѣло ему [illegible]

НИДЕРЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ
ВЪ ЭПОХУ
РЕНЕССАНСА

Мартинъ Гемскеркъ. Храмъ Юпитера Олимпійскаго. Гравюра на [illegible]

I



РИБЫВШИ въ 1551 году въ Антверпенъ посолъ Венеціанской республики Марко Каваліи, принужденъ былъ воскликнуть при видѣ огромныхъ богатствъ этого города и его дѣятельной торговли со всѣмъ міромъ: «Венеція превзойдена!» Гвиччардини [1] въ 1567 году съ своей стороны утверждаетъ, что здѣсь сосредоточились рѣшительно всѣ промыслы и профессіи. Вѣроятно и другіе иностранцы не могли удержаться отъ чувства зависти и досады при знакомствѣ съ великолѣпіемъ и богатствомъ Нидерландовъ, превзошедшихъ всѣ страны

[1] Лодовико Гвиччардини родился во Флоренціи около 1521 г., переселился въ 1550 г. въ Антверпенъ [illegible] и умеръ въ 1589 г. Въ 1567 г. имъ издана книга [illegible] ... французскомъ [illegible]

Европы, не исключая Италіи. Въ частности Антверпенъ, сдѣлавшійся настоящей столицей южныхъ провинцій и совершенно затмившій Брюгге съ его омертвѣлымъ обмелѣвшимъ портомъ, насчитывалъ (въ 1560 г.) триста шестьдесятъ живописцевъ и скульпторовъ — число огромное, если принять въ соображеніе количество всего населенія въ 120 000 жителей. Однако, приглядываясь ближе къ тому, что представлялъ собой культурный расцвѣтъ Нидерландовъ, какъ разъ итальянцы могли бы и утѣшиться. Сѣверяне были ихъ опасными конкурентами, торговля ихъ грозила итальянцамъ разореніемъ, но въ то же время эти недавніе «варвары и готы» оказывались теперь послушнѣйшими учениками Италіи, и ихъ мечтой было заставить забыть о своемъ происхожденіи, насадить у себя совершенно такое же просвѣщеніе и красоту, какими гордились граждане Рима, Флоренціи и Венеціи. Издавна прививалась итальянская культура къ нидерландскому искусству, то расшатывая національныя традиціи, то давая имъ новую жизнь и направленіе. Еще Брёдерламъ и братья Лимбургъ были многимъ обязаны сіенцамъ и умбрійцамъ треченто; теперь же, съ начала XVI вѣка, эта прививка итальянизма приводитъ къ полному видоизмѣненію всего облика нидерландскаго искусства, измѣняетъ какъ его формы, такъ и содержаніе. Могучій духъ націи не былъ при этомъ убитъ совершенно. Нидерландскую картину самаго усерднаго романиста легко всегда отличить отъ итальянской картины, хотя бы носящей явные слѣды «нѣмецкаго» вліянія. Также нельзя принять антверпенскую ратушу за сооруженіе Палладіо или статую Блондэля за произведеніе Сансовино. Но это проявленіе національнаго духа сказывается вопреки воли художественныхъ творцовъ. Передовой нидерландскій художникъ XVI вѣка едва ли былъ бы порадованъ, если бы ему сказали, что въ немъ узнаешь правнука Дирка или Рожэ, и, напротивъ того, въ качествѣ высшихъ похвалъ расточались тогда такіе эпитеты, какъ «фламандскій Рафаэль» или «нидерландскій Микель Анджело».

Изученіе всего художественнаго творчества въ Нидерландахъ XVI вѣка неизбѣжно возбуждаетъ вопросъ: въ пользу или во вредъ ему послужили упомянутыя обстоятельства? И до сихъ поръ этотъ вопросъ обыкновенно рѣшался въ отрицательномъ смыслѣ. Сравнивали искренность нидерландскихъ примитивовъ съ напыщенностью и «академизмомъ» художниковъ эпохи возрожденія и приходили къ выводу, что нидерландское искусство было отравлено вліяніями, шедшими изъ Италіи, что, измѣнивъ своей сущности, оно тѣмъ самымъ обрекло себя на ложь и мертвечину. Однако, въ основѣ такого

1581 г. вышло второе изданіе по-итальянски. Въ славѣ объ Антверпенѣ [illegible] характеризуетъ всѣхъ выдающихся художниковъ, [illegible] большинство его свѣдѣній заимствованы имъ изъ перваго изданія Вазари.

Выраженіе «романистъ» происходитъ отъ корпораціи «романистовъ», основанной при Антверпенскомъ соборѣ въ 1572 г.; въ составъ ея входили исключительно люди, побывавшіе въ Италіи. Въ 168[illegible] г. это общество перешло въ [illegible]. Въ широкомъ смыслѣ подъ романистами [illegible] разумѣваются всѣ [illegible] XVI вѣка [illegible] Италіи [illegible].

мѣнія лежитъ недоразумѣніе и путаница. [illegible] такъ, что хорошее было въ полномъ своемъ расцвѣтѣ погублено, что на смѣну просто-душной непосредственности и внимательному изученію жизни сразу явились маньеризмъ и подражаніе прославленнымъ [illegible] съ самаго конца XV вѣка нидерландское искусство [illegible] чужеземной заразы переживать болѣзненный [illegible] читься полной гибелью. Искусство не [illegible] общественными идеями, которыми было сильно [illegible] и въ серединѣ XV вѣка, да и въ самыхъ художественныхъ формахъ [illegible] ныхъ, какъ все на свѣтѣ, своимъ законамъ [illegible] ружились явные признаки [illegible]. Такъ [illegible] тижкой можно причислять такихъ художниковъ [illegible] Квинтенъ Метсисъ, Блесъ и Провостъ [illegible] великій Лукасъ Лейденскій) къ мастерамъ [illegible] надлежности къ тому же движенію [illegible] Леонардо и Джорджоне, слишкомъ слабые, едва замѣтны [illegible] нѣкоторыхъ темахъ, въ томъ, что они [illegible] тѣла, и больше всего въ деталяхъ [illegible] того весь основной строй ихъ искусства [illegible] системы». И именно эти художники [illegible] представляются въ сравненіи съ великой плеядой эйковъ, Боутсовъ, Гусовъ, Рожэ и Мемлинковъ — упадочниками.

И не только у нихъ мы найдемъ черты болѣзни и упадка: не чужды ихъ даже такіе великіе, вполнѣ національные мастера, какъ Боскъ, Патениръ, Питеръ Брейгель, т. е. тѣ самые художники, которыхъ мы должны считать послѣдними представителями чистаго средневѣковаго искусства, къ которымъ формально ничего не перешло отъ итальянскаго возрожденія. Спрашивается, можно ли непосредственно отъ нихъ вести пути дальнѣйшей эволюціи, можно ли считать Рембрандта преемникомъ мистика Боска, Гойена и Поттера — преемниками Патенира, Броувера, Остаде, Рубенса, всѣхъ лучшихъ голландцевъ и фламандцевъ XVII вѣка — преемниками Питера Брейгеля? Чтобы эти звенья составили одну непрерывную, прочно связанную цѣпь, требовалось какое-то полное обновленіе всего отношенія художниковъ къ жизни, какое-то «успокоеніе», навыкъ въ выборѣ существенныхъ элементовъ, упрощеніе — все то, что принято называть «очищеніемъ вкуса». Свѣтотѣнь Рембрандта, его чувство интимности, тишины немыслимо безъ вліянія Корреджо, Тинторетто и Караваджо, глубокое вникание въ красоту природы у голландскихъ пейзажистовъ немыслимо безъ всего того, что они познали чрезъ Эльсгеймера и Бриля, этихъ учениковъ Италіи, и даже творенія могучаго Рубенса (лучшее, что создано имъ: его пейзажи и мифологическія картины) можно до нѣкоторой степени разсматривать какъ продолженіе искус-

ства Лукаса Лейденскаго и Брейгеля, именно благодаря все тому же итальянскому влiянiю преображеннаго, наполнявшагося новыми силами, воскресшаго.

Выясняется, такимъ образомъ, что въ чисто школьномъ смыслѣ значенiе ренессанса для нидерландской живописи огромно. Однако, не только переходными ступенями къ дальнѣйшему представляется фламандская и голландская живопись XVI вѣка — она способна и самостоятельно доставлять истинное наслажденiе, она значительна сама по себѣ. И опять-таки здѣсь заслуживаютъ вниманiя не только одни мастера, которые остались болѣе или менѣе вѣрными нацiональнымъ традицiямъ, но и тѣ, которые измѣнили имъ, — люди, пользовавшiеся въ свое время репутацiей реформаторовъ, а въ XIX вѣкѣ навлекшiе на себя негодованiе исторической критики, покоившейся на вѣрѣ въ исключительную спасительность нацiональныхъ элементовъ. Цѣлый рядъ мастеровъ усовершенствовали технику въ сторону ея гибкости, плавности мазка, въ сторону ясности и прозрачности красокъ; другiе очень много сдѣлали для разработки «тона», понимая подъ этимъ словомъ нѣчто «противоположное цвѣтности»; теперь лишь стали добиваться того, что въ сущности мы и подразумѣваемъ подъ словомъ колоритъ, т. е. не одного прiятнаго или правдиваго сопоставленiя красивыхъ колеровъ, но и сведенiя ихъ къ общему цѣлому, ихъ подчиненiя одной красочной идеѣ. Особенно обязана нидерландская живопись въ этомъ отношенiи М. ванъ Гэмскерку, старшему Поурбусу, Флорису и Мартину де Восу. Наконецъ, нельзя отрицать, что самыя пресловутыя традицiи, объ измѣнѣ которымъ такъ много говорилось, продолжали жить и во всемъ этомъ фламандскомъ художествѣ XVI вѣка, даже въ творенiи тѣхъ мастеровъ, которые сдѣлали все отъ себя зависящее, чтобы заслужить почетное въ то время прозвище «романистовъ». Частью эти традицiи даже уродуютъ ихъ творенiе: это благодаря ихъ живучести, художникамъ никакъ не удавалось отдѣлаться отъ выверта, отъ карикатурнаго подчеркиванiя. Но въ еще болѣе значительной мѣрѣ традицiи эти украшаютъ нидерландскую живопись XVI вѣка, — это онѣ сообщаютъ ей ту острую странность, ту прозрачность и «звонкость» красокъ, ту опредѣленность формъ, благодаря которымъ всегда отличишь Скореля отъ Перино, Моро или Поурбуса отъ Тицiана, Гэмскерка и Воса отъ Тинторетто. Въ двухъ областяхъ нидерландцы остаются всемiрно признанными виртуозами — въ портретѣ и въ пейзажѣ.

Обращаясь къ характеристикѣ отдѣльныхъ мастеровъ и ихъ произведенiй, мы натыкаемся на одно затрудненiе, не встрѣчавшееся нами при изученiи итальянской живописи эпохи возрожденiя или даже нидерландской живописи XV вѣка. Столько творенiй главныхъ представителей нидерландскихъ школъ ренессанса уничтожено во время иконоборческихъ мятежей, что нѣкоторыя славнѣйшiя имена своего времени превратились въ пустой для насъ звукъ. Мы отлично знаемъ, что̀ изъ себя представляютъ братья Эйкъ (оставляя въ сторонѣ «раздачу» обоимъ братьямъ всего того, что носитъ ихъ имя). Роже

Брюссе[illegible] Боутсъ, Гусъ, Мемлингъ, Давидъ [illegible] [illegible] [illegible]но [illegible] фигурами [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Провость и [illegible] Лейденскій) и наоборотъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] мастеровъ, по которымъ и нужно строить [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] писи: Провостъ, Скорель, Вермейенъ, Блесъ, Гемессенъ и Эртгенъ (послѣдние [illegible] въ качествѣ историческихъ [illegible] [illegible] [illegible] загадочными представляются для насъ [illegible] [illegible] [illegible] Мастеръ Смерти Маріи [illegible] ванъ Клеве Старшій, Янъ Мостаертъ [illegible] [illegible] Бремета [illegible] Алостъ, Эртгенъ Лейденскій [illegible] [illegible] въ свое время Ломбардъ. О нѣкоторыхъ изъ нихъ слабое представленіе даютъ исполненныя съ ихъ картинъ и рисунковъ гравюры [illegible] [illegible] [illegible] и списки ихъ главнѣйшихъ въ свое [illegible] [illegible] [illegible] ныхъ произведеній. Съ другой стороны [illegible] [illegible] [illegible] картинъ не имѣющихъ имени автора [illegible] [illegible] [illegible] мнѣніемъ тѣмъ или инымъ именамъ. Необходимость [illegible] [illegible] привела къ созданію такихъ «безымянныхъ художниковъ» [illegible] Мастеръ Смерти Маріи», «Мастеръ Ультремонтскаго алтаря», «Мастеръ [illegible] полуфигуръ» и т. д. Превосходны сами по себѣ [illegible] [illegible] подъ нѣкоторыми изъ этихъ именъ, но безспорно [illegible] значеніе этихъ загадочныхъ художниковъ въ исторіи живописи неминуемо заводятъ въ дебри фантазіи и самообмана.

[1] Церковь [illegible] благодаря тому, что все его творение было свѣтскаго [illegible] церковнаго назначенія. Второй [illegible] характеризуется хотя бы [illegible] родомъ гравюръ на металлѣ и на деревѣ.

Квентинъ Массейсъ. Пол[illegible]

II

СТОРІЮ [illegible] начинаютъ съ Квентина Массейса, родивш[illegible] работавшаго преимущественно въ Антверп[illegible] ренессансного движенія можно и оставить за этимъ художникомъ, но лишь окруживъ такую характеристику [illegible] оговорками. Опредѣленно ренессансныхъ формъ мы еще не найдемъ у него, и можно лишь говорить о [illegible]

Кв. Массейсъ „Святая Родня". Брюссельскій музей

зрѣлый періодъ творчества въ двухъ его знаменитыхъ шедеврахъ: въ «Алтарѣ св. Анны» 1509 г. (Брюссельскій музей) и въ «Погребеніи Христовомъ» 1511 г. (Антверпенскій музей) — чувствуется иной духъ, нежели тотъ, что царитъ въ

[illegible]

[illegible] противоположеніе того, что Массейса несомнѣнно [illegible] приписываемыхъ раннему періоду [illegible] [illegible] [illegible] въ «Антверпенской Аннѣ» (особенно въ коронѣ, хотя в горахъ [illegible] [illegible] [illegible] тая Родня) въ своихъ составныхъ частяхъ еще [illegible] [illegible] мелочность поздней готики [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] старыя формы. Поражаетъ также крупный форматъ [illegible] картинъ, [illegible] чайная величина фигуръ на нихъ и несомнѣнное желаніе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] мягкость. Складки одеждъ его [illegible] [illegible] исчезла все же ихъ прежняя рѣзкость и деревянность. Самый [illegible] [illegible] гребеніи» въ характерѣ романтическихъ горныхъ пейзажей [illegible] [illegible] достойнымъ образомъ предвѣщаетъ пейзажи Питера и Яна [illegible], Пауля Бриля, Руланта Саверея и Іодокуса Момпера, обладая притомъ [illegible] нымъ оттѣнкомъ италіанизма. Мягкость формъ и красокъ въ [illegible] наводитъ на мысль, что Массейсъ могъ видѣть картины Беллини и [illegible].

Наиболѣе существенная разница между картинами Массейса и [illegible] предшественниковъ сказывается въ подборѣ красокъ. Даже у [illegible] Мемлинка мы видимъ ясные цѣльные колеры, сопоставленные въ [illegible] дѣе сильныхъ контрастахъ, при этомъ наблюдается почти полное [illegible] сознательной заботы объ «общемъ тонѣ». Рядомъ съ Мемлинкомъ картины Массейса могутъ показаться нѣсколько приторными [illegible], но именно эта черта дѣлала ихъ въ свое время особенно плѣнительными, а получалась она несомнѣнно отъ желанія связать краски въ одинъ пріятный свѣтлый аккордъ, при явномъ стараніи выказать себя особенно изощреннымъ, «прецiознымъ». Много еще ребяческаго и наивнаго и у Массейса, но во всякомъ случаѣ въ немъ чувствуется, что онъ хочетъ освободиться отъ этой черты, обнаружить большую зрѣлость вкуса, нежели та, которую онъ самъ пріобрѣлъ, слѣдуя завѣтамъ родной школы. Въ этомъ и кроется причина, почему, не смотря на высокія техническія достоинства картинъ Массейса, онѣ доста[illegible]

М. былъ сынъ Іорка [illegible]. Альбертъ [illegible]. Въ 1491 г. М. поселился въ Антверпенѣ. Наиболѣе [illegible] произведеніями мастера считаются «Мадонна» въ Брюссельскомъ музеѣ и «[illegible]» въ Антверпенскомъ музеѣ; [illegible] [illegible] въ Брюссельскомъ музеѣ также принадлежитъ [illegible] Массейса. Первое [illegible] достовѣрное произведеніе М. «Ретабль св. Анны» въ Брюссельскомъ музеѣ относится къ 1509 г.; въ 1511 г. написано большое «Положеніе [illegible]» въ Антверпенскомъ музеѣ, происходящее изъ каѳедрала; въ 1513 г. — портретъ [illegible] въ Парижѣ; къ 1517 г. [illegible]. Умеръ М. въ концѣ лѣта 1530 г. [illegible] Янъ и Корнелисъ числятся [illegible] представителей [illegible] живописи [illegible]. Курдахъ [illegible] [illegible], что М. былъ ученикомъ Шонгауэра и сопровождалъ послѣдняго въ его путешествіи въ Парижъ около 1490 г. Онъ же [illegible] [illegible] [illegible] произведеніемъ [illegible]

Массейса, тогда какъ слишкомъ много данныхъ [illegible] [illegible] [illegible]

Эта [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ ретаблѣ Брюссельскаго музея [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ собраніи графини Е. В. Шуваловой.

[illegible]

вляютъ намъ меньше радости, чѣмъ произведенія его предшественниковъ. Въ нихъ проглядываетъ [illegible] борьба [illegible]. Разсматривая картины Массейса, мы наслаждаемся, [illegible] въ нихъ [illegible] всё то, что [illegible] стремленіе [illegible] зться болѣе передовымъ.

Такое же отношеніе у насъ и къ другимъ начинателямъ нидерландскаго возрожденія — какъ къ группѣ фламандскихъ, такъ и къ группѣ голландскихъ мастеровъ, сливающихся до поры до времени въ одну сплоченную, однородностью идеаловъ семью. Къ фламандцамъ принадлежатъ: Жанъ Провостъ,* [illegible] Бельгамбъ,** Амброзіусъ Бенсонъ, Блесъ, о которомъ мы уже говорили выше, и (вѣроятно) Мастеръ Смерти Маріи; къ голландцамъ: Корнелисъ Энгельбрехтсъ,[1] Якобъ Корнелиссъ и Янъ Мостартъ. Ограничимся здѣсь указаніемъ, что Провостъ былъ сери[illegible]

* Jean Provost или Prevost родился въ 1462 г. въ Монсѣ [illegible] мастеромъ въ Антверпенѣ въ 1493 г. [illegible] [illegible] тамъ же, 1522 г.: «Depara Virgo» въ [illegible] [illegible] vost, 1902.

[illegible] 1520 [illegible] [illegible] въ этой сферѣ.

[illegible] retable d'Auch [illegible]

[illegible]

[1] Cornelis Engelbrechtsen или Engelberts [illegible] въ 1468 [illegible] [illegible] заль. Техническое мастерство Энгельбрехтса [illegible] щее впечатлѣніе отъ картинъ [illegible] [illegible] Jacob, съ которымъ Дюреръ общался въ 1520 г. въ Антверпенѣ. — Старшій братъ его, Cornelis [illegible] «Мадонну съ дарителями» [illegible] въ Антверпенскомъ музеѣ; «Христосъ и Магдалина» (1508 г.) въ Касселѣ; «Лукрецію» въ Будапештскомъ музеѣ; «Саломею съ головой Крестителя» (1524 г.) въ Mauritshuys'ѣ въ Гаагѣ; [illegible] (1517 г.) въ Neuwied, «Алтарь св. Іеронима» въ Вѣнскомъ музеѣ съ датой 1511 [illegible] [illegible] Амстердамѣ (1518 г.). Мастеромъ Якобомъ [illegible]

[illegible]

Массиса [illegible] въ 1462 [illegible] тенія которой сохранились въ [illegible] и въ [illegible] или два молодые Массиса [illegible] Мастеръ Янъ [illegible] идентифицируютъ съ «Мастеромъ Эльтремонскаго алтаря» [illegible] родились около 1475 и 1477 годовъ [illegible] поколѣніе которое выступило на смѣну [illegible] Ma[illegible]

Инымъ характеромъ обладаетъ группа художниковъ, во главѣ которой мы можемъ поставить Яна Госсарта Мабюзе, Скореля и Луку Лейденскаго. Относительно первыхъ двухъ мы даже знаемъ, что они [illegible] и старые историки имъ и приписываютъ внесеніе новой [illegible] янской манеры въ нидерландскую живопись. Это не значитъ, что [illegible] ные мастера, къ которымъ примыкаетъ длинный рядъ [illegible] менѣе для насъ ясныхъ художниковъ, совершенно освободились [illegible] нальныхъ особенностей (за цѣлый рядъ произведеній можно Луку [illegible] денскаго опредѣленно считать «готикомъ»), но въ нѣкоторыхъ ихъ [illegible] нахъ обнаруживается совершенно явное стремленіе приблизиться къ [illegible] теру итальянской живописи, а кромѣ того всѣ ихъ пріемы болѣе увѣренны, болѣе сознательны, нежели пріемы ихъ непосредственныхъ предшественниковъ, стоящихъ на рубежѣ между готикой и ренессансомъ.

Прекрасная подписная картина Мабюзе «Поклоненіе волхвовъ», перешедшая въ 1911 году изъ собранія графа Карлейля въ лондонскую Національную галлерею, писана, вѣроятно, до 1508 года[1]. На это указываютъ среднe

---

художниковъ XVI вѣка, но за неимѣніемъ подлинно достовѣрнаго произведенія сейчасъ невозможно составить о немъ какого-либо мнѣнія. Скорѣе всего его можно идентифицировать съ «Мастеромъ Эльтремонтскаго алтаря», являющимся авторомъ цѣлаго ряда превосходныхъ картинъ. Согласившись съ этой идентификаціей, мы должны будемъ въ Мостартѣ признать одного изъ величайшихъ техниковъ своего времени, обладавшаго необычайно ясной красочностью и исключительно совершеннымъ пріемомъ живописи, придающимъ поверхности его картинъ характеръ эмали. Своеобразными чертами «Мастера Эльтремонтскаго алтаря», названнаго такъ по ретаблю со «Страстями Господними», поступившему въ 1899 г. изъ собранія графа [illegible] въ Брюссельскій музей, слѣдуетъ считать опредѣленную склонность къ реализму, къ нѣсколько вульгарнымъ, прямо изъ жизни выхваченнымъ типамъ, къ пестрымъ [illegible], а также всю свѣтлую гамму и [illegible] отношеніе. Въ фонахъ композицій и портретовъ этого художника развертываются романтическіе [illegible] среди которыхъ [illegible] и пестрыя фигурки [illegible] [illegible] [illegible] Ma-

стера Эльтремонтскаго алтаря» принадлежатъ кромѣ помянутаго алтаря [illegible] въ Амстердамскомъ музеѣ, «Поклоненіе волхвовъ» тамъ же, двѣ створки съ портретами дарителей въ Брюссельскомъ музеѣ, триптихъ въ галлереѣ Везендонкъ въ Боннѣ, «Страшный судъ» въ Копенгагенскомъ музеѣ, портретъ Яна де Васснара въ Луврѣ, мужской портретъ съ Августомъ и Сивиллой въ фонѣ въ Брюссельскомъ музеѣ. См. Sander Pierron «Les Mostaert», Bruxelles, 1912 [illegible] 19 [illegible] стр. 216 [illegible] Мабюзе родился около 147[illegible] [illegible] Амстердамъ [illegible] 1507 [illegible] позже Мабюзе [illegible] [illegible] 25 октября 1508 [illegible]

многоколонный павильонъ, въ которомъ онъ поставилъ свою прелестную Данаю (Мюнхенской Пинакотеки (1527 г.). Картина эта цѣлое откровеніе. Не говоря уже о томъ, что въ ней мы можемъ какъ бы увидать средневѣковую Венеру, освобожденную изъ плѣна заклятыхъ подземелій, что здѣсь открыто сказывается рѣдкое еще въ то время на сѣверѣ любованіе прелестью нагого тѣла, — картина эта поражаетъ [illegible] въ чемъ [illegible] впередъ и уже предвѣщаетъ барокко. Такъ, хотя самая ротонда, въ которой дѣвушка такъ наивно ожидаетъ [illegible] ими хрупкими колоннами и [illegible] могли бы понимать Биббіена Галли, а [illegible] не только такимъ поздн[illegible] и Далена, но и самомъ [illegible] бесѣдка, видиѣющаяся въ [illegible] не нарушаетъ общей гармоніи, а [illegible] остальное.

Вѣроятно, этихъ результатовъ Мабюзе [illegible] Большая часть его картинъ утрачена, но все же то, что сохранилось, рисуетъ намъ ходъ его развитія. Близко къ тому «совершенству», которагo достигъ мастеръ въ «Данаѣ», стоитъ архитектура на «Мадридской Мадоннѣ», подаренной въ 1588 году лувенскими гражданами Филиппу II. Здѣсь мастеромъ использованы ломбардскіе (или венеціанскіе) мотивы, и «неловкость варвара» сказывается лишь въ ихъ сопоставленіи и въ утрированно укороченной величинѣ столбовъ. Большимъ примитивизмомъ отличается капитальное произведеніе мастера «Мадонна со св. Лукой» 1515 года (Рудольфинумъ въ Прагѣ), въ которомъ готика и ренессансъ такъ сплетены, что не скажешь, гдѣ начинается одно и кончается другое. Даже въ простыхъ формахъ «профилей» карнизовъ и базъ чувствуется это смѣшеніе двухъ въ сути своей непримиримыхъ элементовъ. Зато сколько во всемъ любви и увлеченія, какъ все, что осталось въ воспоминаніи у Госсарта отъ его итальянскихъ впечатлѣній, использовано художникомъ, съ какимъ усердіемъ и мастерствомъ выписано! Говорятъ, онъ усердно изучалъ въ Римѣ древніе памятники, это не отразилось въ его картинахъ. Даже знаменитую группу «мальчика съ гусемъ» (мы ее встрѣчаемъ на пражской картинѣ) онъ сумѣлъ такъ видоизмѣнить, что ее легче принять за произведеніе эпохи барокко, нежели за античную скульптуру. Но развѣ не замѣчательно для ученика Давида то, что бронзоваго Геркулеса, стоящаго на одномъ изъ выступовъ той колоннады, въ которой Мадонна позируетъ евангелисту-живописцу, можно принять за издѣліе мастерской Поллайуоло или Верроккіо?

Необходимо остановиться на техническомъ мастерствѣ Мабюзе. Какъ разъ «Пражская Мадонна» есть одно изъ предѣльныхъ достиженій нидерландскаго возрожденія въ смыслѣ перспективы и свѣтотѣни. Мабюзе, какъ

первый на новомъ пути, не могъ не впадать въ тѣ ошибки, которыми отличаются его предшественники. Его архитектура слишкомъ сложна, а отчетливость ея формъ отвлекаетъ вниманіе отъ дѣйствующихъ лицъ. Зато какой громадный опытъ и какая обостренная наблюдательность сказались въ каждой детали, особенно въ оттѣнкахъ каменнаго пола, карнизахъ капителей, какъ изучены всѣ рефлексы, какъ мягко сплетены тѣни, сколько воздуха во всей верхней части этого портика, въ концѣ надъ порталомъ, въ плафонѣ и въ галлереи, наконецъ, какая красота этотъ фонъ, изображающій озаренный свѣтомъ дворъ готическаго замка[1].

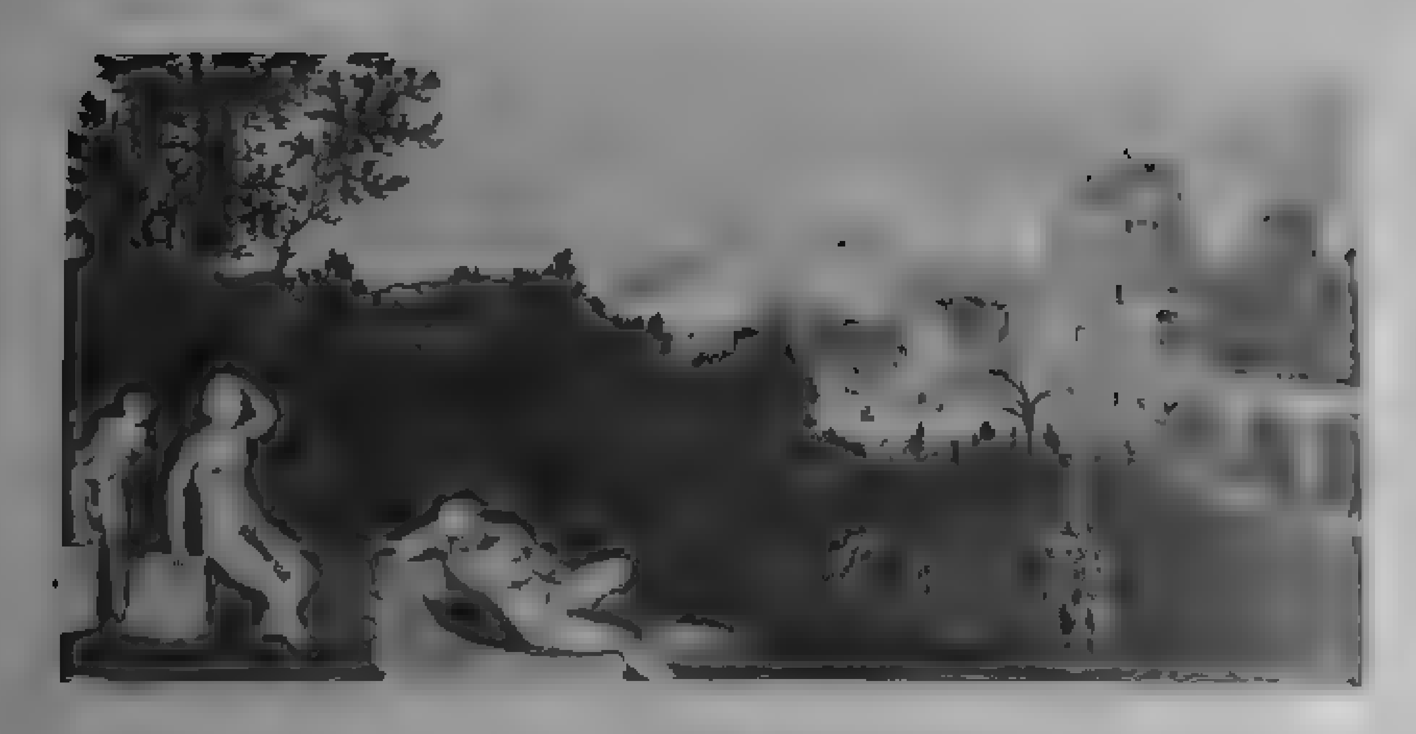
Въ изображеніяхъ природы Мабюзе скорѣе идетъ по пути, открытому Массейсомъ, но и здѣсь болѣе опредѣленно сказываются слѣды итальянскихъ вліяній. Характерно, напримѣръ, что онъ опускаетъ изображеніе земного рая въ исторіи Адама и Евы, а не ставитъ фигуры праотцовъ среди ландшафта, какъ это дѣлали Боехъ, Мемлингъ и всѣ прочіе кватрочентисты и какъ это дѣлали П[illegible] и даже П. Брейгель. Притомъ въ кусочкѣ [illegible] далекаго пейзажа сказывается желаніе быть строгимъ и ритмичнымъ какъ въ формахъ горъ, такъ и въ густыхъ массахъ растительности.

Мастеръ Смерти Маріи. „Смерть Маріи“. Старая Пинакотека. Мюнхенъ

III

На лѣтъ двадцать моложе, нежели Мабюзе были голландцы Лукасъ Лейденскій и Янъ Скорель. Первый, кажется, не покидалъ вовсе Нидерландовъ и лишь ограничился поѣздкой изъ своего родного города въ Антверпенъ и въ Мидельбургъ, второй не только побывалъ въ Германіи, Австріи и Италіи, но даже принялъ участіе въ паломничествѣ въ Святую Землю, и имѣются свѣдѣнія, что въ Іерусалимѣ до сихъ поръ сохраняется одна изъ картинъ нидерландскаго мастера. Первый пріобрѣтаетъ особое значеніе въ исторіи сѣвернаго искусства благодаря своимъ многочисленнымъ гравюрамъ на деревѣ и на мѣди. Эти работы Лукаса вмѣстѣ съ гравюрами Дюрера [1] послужили главными

[1] См. примѣчаніе 7 въ предыдущей главѣ.



Я. Скорель (?). Вирсавія. Амстердамскій музей

пособіемъ для усвоенія ренессансныхъ формъ тѣми художниками, которымъ не удавалось совершить путешествія за границу. Оба мастера означаютъ чрезвычайно много въ смыслѣ чисто живописной эволюціи [48]. Даже Мабюзе рядомъ съ ними — еще «примитивъ» въ техникѣ; онъ работаетъ согласно строгой

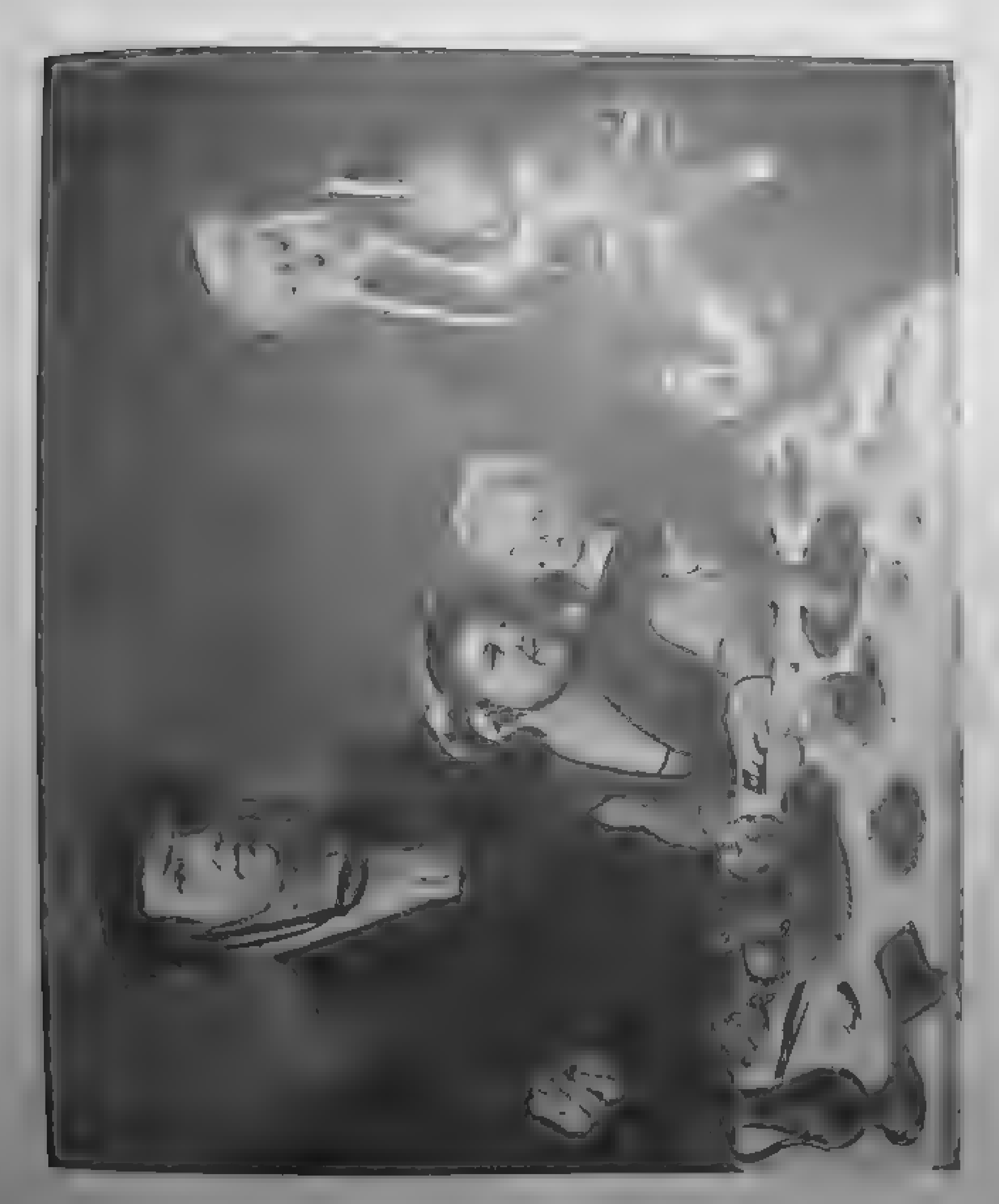
---

[48] Jan Scorel (или Schorel) родился въ деревнѣ Скорель близъ Алькмара 1 августа 1495 г. Съ 1509 г. онъ ученикъ Корнелиса Виллемса въ Гарлемѣ, а съ 1512 г. — Якова Корнелиса въ Амстердамѣ, въ дочь котораго юный художникъ влюбился. Согласно тому же источнику, откуда почерпнуты эти свѣдѣнія (Карелю ванъ Мандеру), Скорель состоялъ одно время и при Янѣ Мабюзе въ Утрехтѣ (около 151[illegible] г.). Отправившись въ Германію, С. пользовался уроками перспективы у [illegible] въ Шпейерѣ, оттуда онъ пріѣхалъ въ Страсбургъ и въ Базель, гдѣ въ то время жилъ Гольбейнъ Младшій, и въ Нюрнбергъ, гдѣ онъ работалъ съ Дюреромъ. Оттуда Скорель поѣхалъ на весь годъ на [illegible] въ Каринтію, гдѣ въ Оберъ-Веллахѣ имъ написанъ большой ретабль для графини [illegible] фонъ Белленбургъ, вышедшей въ 1512 г. замужъ за графа Кристофа Франчипане и умершей въ 1520 г. [illegible] въ Миланѣ. Затѣмъ [illegible] дается въ Венецію, откуда и [illegible] поѣздку въ Палестину; въ 1520 г. онъ на Родосѣ и снова въ Венеціи; возможно, что только теперь онъ оканчиваетъ ретабль Оберъ-Веллаха, на которомъ значится дата 1520 г. Въ Римѣ Скорель живетъ въ дни правленія папы Адріана VI, уроженца Утрехта (январь 1522 — октябрь 1523 г.), по смерти же Адріана возвращается въ Утрехтъ и въ 1525 г. временно переселяется въ Гарлемъ. 16 октября 1528 г. [illegible] каноникомъ Утрехтскаго собора, что не помѣшало ему прижить въ конкубинатѣ съ Агатой Шенговенъ шестерыхъ внѣбрачныхъ дѣтей. Умеръ Скорель въ декабрѣ 1562 г. Память о немъ была еще совершенно жива въ тѣ дни, когда Карелъ ванъ Мандеръ писалъ свою исторію, и это не удивительно, если мы вспомнимъ, что С. былъ личностью во всѣхъ отношеніяхъ исключительной — не только первокласснымъ живописцемъ, но и замѣчательнымъ архитекторомъ, инженеромъ-гидравликомъ и музыкантомъ. Сохранились также свѣдѣнія объ его дружбѣ съ поэтомъ Іоганнесомъ Секундусомъ. При папѣ Адріанѣ С. занималъ то же положеніе, какое Рафаэль занималъ при Львѣ X. Кромѣ того [illegible] въ сношеніяхъ съ королемъ [illegible] Густавомъ Вазой и съ Франциско I [illegible] его къ своему двору. Филиппъ II въ [illegible] г. скупилъ все, что только можно было, изъ работъ Скореля. См. [illegible] d. seines Künstler [illegible] [illegible] стр. [illegible] въ «Zeitschrift f. bil. K.», 1883, стр. [illegible] F. [illegible]ler «De schilderyen van J. S. in het Museum te Utrecht», 1880; Dr. H. Toman «J. v. S. und die Geheimnisse der Stilkritik», Prag, 1888, и его же «Studien über J. S. den Meister [illegible]» [illegible] 1916, стр. [illegible]

почти миніатюрнаго метода, съ чрезвычайною [illegible] каждую подробность. У Скореля появляется [illegible] легкость, та бойкость, которымъ онъ могъ научиться у Перино и у Порденоне въ бытность свою [illegible] придворнымъ художникомъ при папѣ-голландцѣ Адріанѣ VI. [illegible] краски и Скореля и [illegible] не менѣе прекрасны и ярки, чѣмъ у кого-либо изъ нидерландцевъ, а кисть ихъ уже любитъ однотонную широкую манеру. Если согласиться съ гипотезой Вурцбаха и приписать Скорелю [illegible] Мастеромъ Смерти Маріи, то въ этомъ сложномъ и плодовитомъ художникѣ мы увидимъ одну изъ самыхъ значительныхъ фигуръ исторіи живописи. Но если даже это не такъ, если ограничиться для изученія личности Скореля лишь тѣми немногими достовѣрными его произведеніями, которыя хранятся въ иностранныхъ собраніяхъ: въ Оберъ-Веллахѣ, въ Касселѣ, Дрезденѣ и въ Вѣнѣ, то и тогда мы должны поразиться какъ необычайная восприимчивость мастера, такъ и увѣренная свобода его творчества, совершенно чуждаго оттѣнка робости.

Не будучи убѣждены доводами Вурцбаха, оставимъ въ сторонѣ [illegible] сіяющихъ красками, но примитивныхъ по формамъ вариантовъ на тему «Смерти Маріи» въ Мюнхенѣ и въ Кельнѣ, и тогда первымъ достовѣрнымъ произведеніемъ Скореля окажется алтарь, написанный имъ на пути въ Италію (въ 1520 г.?), въ Каринтіи, для графа Франчипани. Здѣсь Скорель еще совершенный «готикъ» по формамъ, но его способность усваивать новыя впечатлѣнія уже налицо. Пріемовъ Мабюзе, одного изъ учителей Скореля, нѣтъ и слѣда въ этомъ произведеніи, зато легко принять картины Веллахскаго алтаря за живопись Дюрера, Бургмайера или Кульмбаха. Совершенно въ духѣ [illegible]

Вопросъ о «Мастерѣ Смерти Маріи», названномъ такъ по двумъ вариантамъ картины на данный сюжетъ, далеко не близокъ къ разрѣшенію, главнымъ образомъ, потому уже, что этому загадочному художнику приписывается [illegible] картинъ, представляющихъ [illegible] общаго между собою [illegible]. Если даже согласиться съ остроумными доводами Вурцбаха и отдать Скорелю оба варианта «Смерти Маріи», будто бы писанные еще въ то время, когда Скорель находился въ мастерской у Якоба Корнелисена или его брата Яна въ Антверпенѣ, то все же это нисколько не разъяснитъ, кто авторъ многочисленныхъ картинъ, которыя разбросаны по всѣмъ галлереямъ и которыя носятъ имя «Мастера Смерти Маріи». При этомъ приходится признать одинаково шаткими и тѣ гипотезы, которыя говорятъ въ пользу авторства Іоста ванъ Калькара, Іосса ванъ Клеве-Старшаго, нѣмца Іоганна Фоса фонъ Церенъ и т. д. Благоразумнѣе такія варианты до поры до времени считать безыменными, что, разумѣется, не мѣшаетъ нѣкоторымъ изъ нихъ, а въ особенности обоимъ «Поклоненіямъ волхвовъ» въ Дрезденѣ и трехстворчатому складню въ Вѣнѣ, [illegible] въ [illegible] «Положеніе во гробъ» въ [illegible] и цѣлой категоріи «Мадоннъ» такъ называемаго типа [illegible] одному изъ вариантовъ въ Эрмитажѣ, другой — въ собраніи графини Е. В. Шуваловой), наконецъ, длинному ряду портретовъ — быть первоклассными произведеніями живописи. Очень вѣроятно, что за нѣкоторыми картинами, дѣйствительно, отдать мастеру Іоссу ванъ Клеве Старшему (1480—1540) [illegible] въ 1519 и 1525 гг., а другія могутъ принадлежать разнымъ голландскимъ, фламандскимъ и кельнскимъ художникамъ, которые [illegible] намъ и извѣстны по именамъ, упоминаемымъ старыми историками и [illegible], но [illegible] достовѣрныхъ [illegible]. Кто можетъ сказать, что представляютъ изъ себя [illegible] Buys, Aertgen van Leyden [illegible] и т. д.? По вопросу о «Мастерѣ Смерти Маріи» см. словарь A. Wurzbach'а подъ именемъ [illegible], того же автора статьи въ «Zeitschrift [illegible]» 1884, стр. 247 и [illegible] 1885, стр. [illegible] [illegible] 1886, стр. 84 [illegible] 1886 [illegible] Der M[illegible] 1894 [illegible] стр. 187, 248 [illegible] 1898 [illegible]



Я. Скорель. Поклоненіе волхвовъ. Собраніе сэра Говорни

корацію» дюрерові̇скаго «Блуднаго сына» исполненъ чудесный фонъ центральнаго образа, представляющаго Святую Родню (S. [illegible] Sippe), причудливый силуэтъ деревянныхъ построекъ съ ихъ острыми крышами и въ отдаленьи многобашенный замокъ изъ сказки. Къ сожалѣнію, до насъ не дошли этюды, сдѣланные мастеромъ въ Палестинѣ, а также тѣ картины, въ которыхъ, по словамъ ванъ Мандера, эти этюды были использованы. Зато [illegible] этапъ въ развитіи Скореля — усвоеніе имъ формъ [illegible] возрожденія — сразу бросается въ глаза въ картинѣ Вѣнскаго [illegible] «Срѣтеніе». [illegible] фигуры, заимствованныя у Микель-Анджело и Леонардо, [illegible]

[illegible]

[illegible] Монте Марьо [illegible]

круга, но и теперь увидимъ на него, какъ на самую [illegible] нидерландскую картину первой половины XVI вѣка [20].

Много общаго между живописью Скореля и Лукаса Лейденскаго, но [illegible] кому обязанъ и вообще обязанъ ли одинъ другому — рѣшить трудно, такъ какъ нѣтъ достовѣрныхъ раннихъ картинъ перваго изъ этихъ худож[illegible]. Возможно, впрочемъ, что въ виду признанной [illegible] и гравюръ скороспѣлости Лукаса, онъ и въ чисто красочномъ отношеніи идетъ впер[illegible]. Съ момента, когда его творчество становится намъ извѣстнымъ, у него появляется та смѣсь нѣжныхъ и яркихъ колеровъ, которая такъ характерна для вкуса начала XVI вѣка, которую мы встрѣчаемъ и у нѣмцевъ [illegible] періода времени и которую мы можемъ разсматривать какъ развитіе красочнаго вкуса, проявившагося у Боcха и у Массейса. Отъ типичныхъ кватрочентистовъ и Лукасъ и Скорель (а также очень близкій къ нимъ Янъ Сварть) [illegible]чаются тѣмъ, что у нихъ на смѣну выдержанной полнозвучной гаммы, [illegible]вающихся въ одинъ аккордъ самыхъ контрастныхъ красокъ появляется [illegible] намѣренная пестрота. Красочное впечатлѣніе усиливается благодаря [illegible] технике. Прежнюю плотность, эмалевость замѣняетъ нѣчто болѣе [illegible]ное, напоминающее собою манеру Сарто, Рафаэля, Перино, Лотто. Въ цѣломъ картины этого круга кажутся болѣе легкими, но и менѣе строгими и внушительными. На первый планъ выступаетъ забота объ элегантности, объ изяществѣ, а болѣе глубокія задачи уступаютъ чисто эстетическимъ требованіямъ времени.

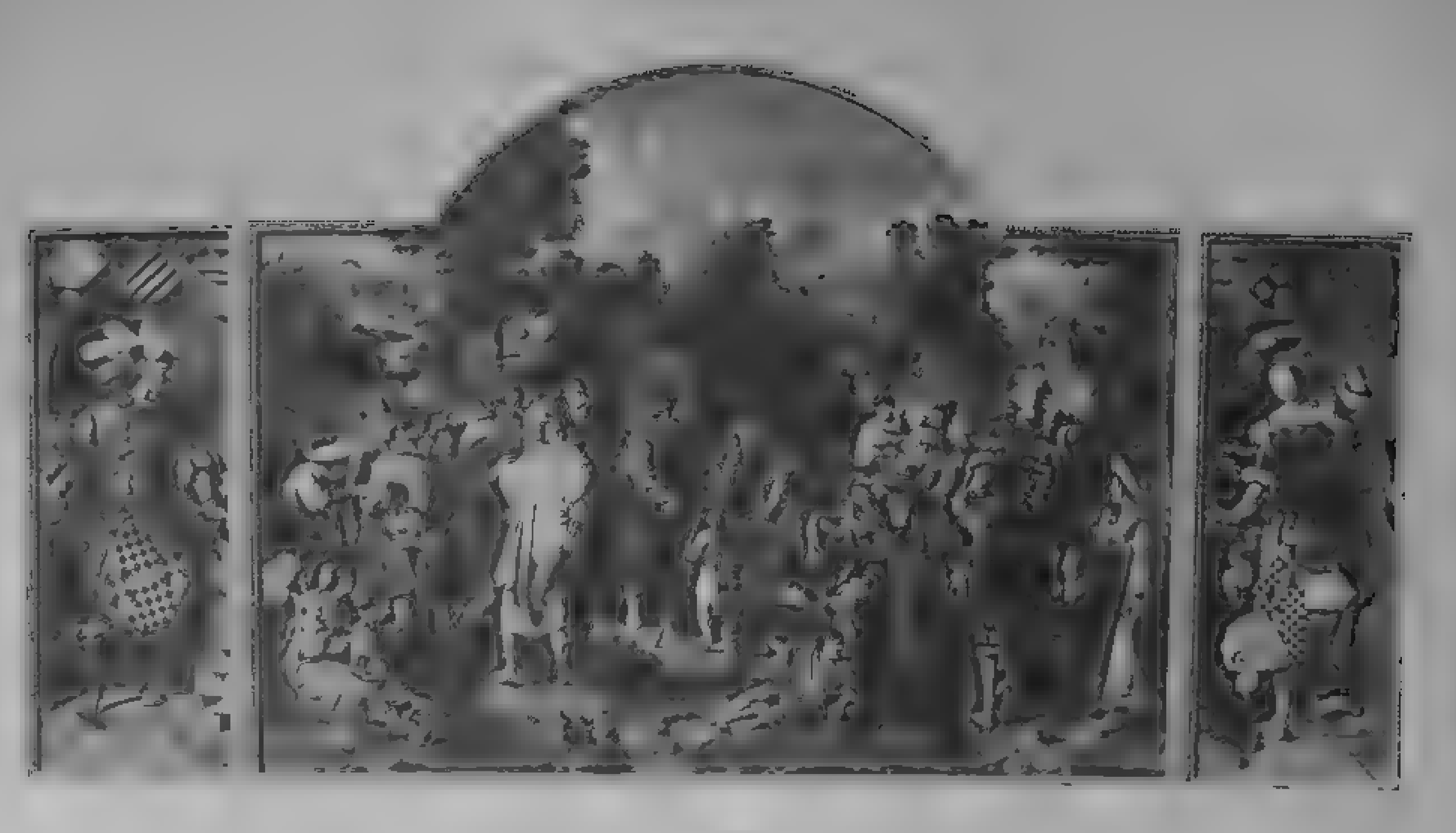
Если мы теперь обратимся къ изученію конкретныхъ и формальныхъ признаковъ, благодаря которымъ можно было бы подтвердить принадлежность Лукаса къ возрожденію, то мы убѣдимся въ томъ, что и онъ, подобно Скорелю, до 1520-хъ годовъ скорѣе принадлежитъ готикѣ [illegible]. Лишь изрѣдка въ орнаментикѣ пробиваются чисто ренессансные мотивы, но эти украшенія играютъ роль какой-то «придачи къ главному», тогда какъ главное — будь то внутренности зданія или наружные виды площадей, дворцовъ и улицъ — скорѣе готическаго стиля. Съ 1525 года Лукасъ начинаетъ издавать серіи гравированныхъ орнаментовъ опредѣленно ренессанснаго характера, но къ этому времени Скорель уже успѣлъ вернуться на родину и [illegible]

---

[20] Повтореніе или превосходная старинная копія этого исключительно прекраснаго произведенія находится въ собраніи [illegible] въ С.-Петербургѣ.

[illegible] Напротивъ того, именно плотностью и эмалевостью краски отличается живопись [illegible] картинъ и [illegible] портретовъ, приписываемыхъ «Мастеру Смерти Маріи».

[illegible]



[illegible] Рафаэля [illegible] и [illegible] [illegible] художниковъ [illegible] Лукасъ обнаруживаетъ себя художникомъ ренессанса и въ склонности къ изображенію античныхъ миѳовъ [23], рискуя даже передавать нагое тѣло [illegible] [illegible] [illegible] нагое [illegible] гравюрахъ [illegible] Лейденскаго [illegible] 1526 [illegible] пріобрѣтае[illegible] наибольшее [illegible] Въ этомъ [illegible] Рубенса. Нельзя сказать [illegible] красотой [illegible] фигуръ [illegible] верные жесты означаютъ [illegible] скихъ оковъ средневѣковья, и въ этомъ [illegible] не видѣть момента огромнаго культурнаго значенія [24].

Въ исторіи [illegible] Лукаса [illegible] ности, которыя мы встрѣчаемъ на его картинахъ и гравюрахъ, мы уже встрѣчали раньше и у Дюрера и у [illegible] древесныхъ массъ, эффектное [illegible] Лукасъ даже отстаетъ отъ своихъ германскихъ современниковъ, не говоря уже о венеціанцахъ и римлянахъ, онъ не имѣетъ твердыхъ [illegible] въ перспективѣ и не всегда умѣетъ расположить массы въ ритмическомъ порядкѣ [illegible] недочетомъ въ сильной степени страдаетъ даже одинъ изъ шедевровъ мастера — «Проповѣдь» Амстердамскаго музея. Но извѣстныя преимущества остаются за нимъ и въ этой области [illegible] именно [illegible] мастерство, съ которымъ онъ передаетъ [illegible] предметовъ атмосферой [illegible] необычайная цвѣты

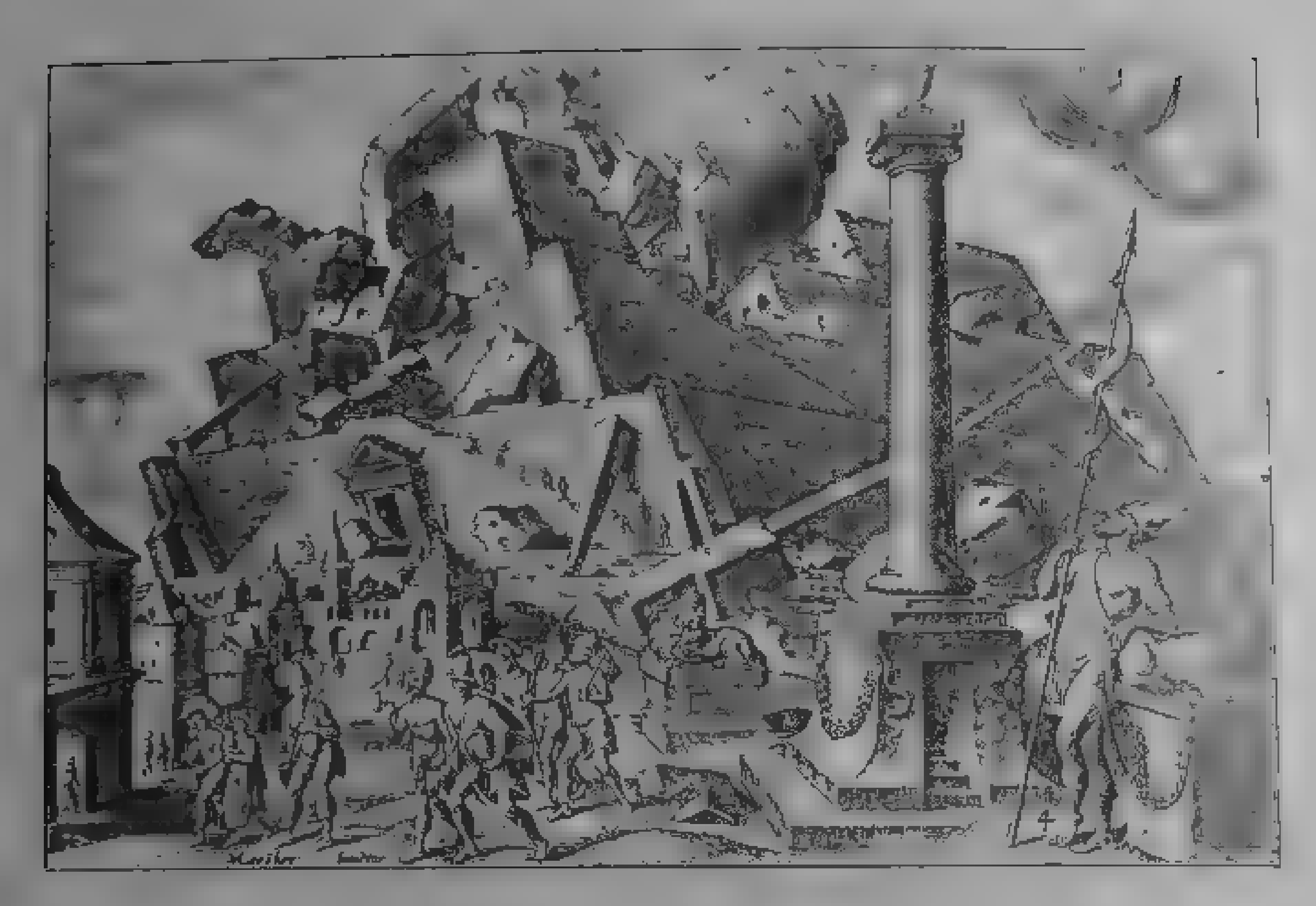
Нагъ изображены въ гравюрахъ «Венера и Марсъ» 1530 г., «Венера и Амуръ» 1528 г., «[illegible]», «Пирамъ и Ѳисбе» 1514 г., «[illegible]» [illegible] 1525 г. Характерно, что [illegible] современныхъ художниковъ [illegible] готическаго города. Подобныя же декораціи [illegible] Лукаса [illegible] является [illegible] «[illegible]» 1521 г. [illegible] декораціи [illegible] Дюрера [illegible] XVI вѣка [illegible]

[24] Прекрасенъ [illegible] изображеніи [illegible] святыхъ Павла и Петра [illegible] святого [illegible]

[illegible] Страшнаго суда [illegible] въ частности [illegible] рефлексовъ [illegible] нагихъ фигуръ [illegible] на створкахъ. Позади святого Петра стелется бухта, переходящая въ открытое море. [illegible] святого Павла [illegible] XVI вѣка формахъ [illegible] Замѣтимъ себѣ, что [illegible] характер[illegible] [illegible]

[illegible]стоть его палитры, а затѣмъ его живописная техника, свободно [illegible] щаясь, легкая и виртуозная. Эта техника не только [illegible] его произведеній, но и [illegible] творчества. [illegible] фономъ тотъ [illegible] формами Рубенса [illegible] это онъ [illegible] формы [illegible] горъ и облаковъ [illegible] всего [illegible] все еще ремесленно [illegible] и благодаря ей то, что уже [illegible] свое полное выраженіе [illegible].

[illegible] Ближе всего стоитъ къ Лукасу [illegible] Янъ Сваартъ [illegible] «Черный Иванъ» [illegible] въ Италіи [illegible] Онъ былъ родомъ изъ [illegible] какъ кажется, значительно старше Лукаса [illegible] что онъ родился въ 146[illegible] по словамъ [illegible] Мандера, называющаго Сваарта [illegible] искусства [illegible] художникъ [illegible] продолжительное время въ Венеціи [illegible] 15[illegible] годовъ онъ жилъ въ [illegible] смерти [illegible] 1535 г. [illegible] Сваарта не были извѣстны [illegible] Мандеру, который [illegible] на основаніи [illegible] шоръ мастера. Изученіе послѣднихъ указываетъ [illegible] мастеру такихъ [illegible] картинъ, какъ [illegible]



М. ванъ Гемскеркъ. Разрушеніе Вавилона. Гравюра XVI вѣка.

IV

Надъ окончательнымъ преодолѣніемъ апривычекъ варварскаго вкуса, надъ полнымъ усвоеніемъ новаго художественнаго евангелія, созданнаго въ Италіи, работаетъ длинная плеяда нидерландскихъ мастеровъ вплоть до учителя Рубенса — Октавіана ванъ Вэна. Главными вѣхами въ этомъ движеніи являются для насъ такіе художники, какъ брюссельцы Бернаръ д'Орлэ и Вермейенъ, какъ брюггскій архитекторъ, скульпторъ и живописецъ Блондель и его зять Поурбусъ Старшій, какъ гарлемецъ Мартинъ ванъ Гэмскеркъ, какъ антверпенцы Флорисъ и Мартинъ де Восъ, какъ [illegible] люттихскій мастеръ Ламбертъ Ломбардъ, какъ [illegible] Ма[illegible] де Кокке, какъ переселившіеся въ Антверпенъ [illegible] Питеръ Артсенъ и Лукасъ де Гэре.

[illegible] Богоматерь со святыми. [illegible]

Въ систематическомъ итальянизированіи нидерландской живописи въ продолженіе XVI вѣка мы наблюдаемъ слѣдующія явленія. Сначала направляющимъ вліяніемъ пользуется искусство флорентійцевъ и римлянъ: Леонардо, Рафаэля и Микель Анджело (первой эпохи). Нидерландскіе художники учатся «благородству формъ», изяществу движеній, уравновѣшенной композиціи, спокойной красочности. Во второй половинѣ преимущественно [illegible] Пармеджанино, конвульсивная и «грозная» сторона искусства Микель Анджело, а также венеціанская живопись съ Тинторетто во главѣ. Можно охарактеризовать этотъ путь слѣдующими словами: сначала нидерландское искусство пытается совершенно отдѣлаться отъ присущаго ему германизма, въ концѣ же оно возвращается къ своей первооснов[ѣ] въ тотъ самый моментъ, когда и въ итальянскія школы, въ которыхъ нидерландцы учились, успѣли проникнуть германскіе элементы. Дѣйствительно, вглядываясь пристальнѣе въ сущность итальянскаго барокко, мы принуждены будемъ констатировать, что оно въ одно и то же время и продолженіе возрожденія и отрицаніе самой сути его, новый поворотъ отъ ясности древнихъ эллиновъ и римлянъ къ сложной мятежности германской культуры. Но, разумѣется, въ Италіи, гдѣ античное міропониманіе и «античныя чувства» составляли самый фундаментъ всей жизни, тамъ, несмотря на этотъ поворотъ, все же продолжала еще долго (вплоть до XIX вѣка) просвѣчивать латинская душа страны. То же самое произошло въ Испаніи и во Франціи. Напротивъ того, въ Германіи и въ Нидерландахъ барокко по существу все болѣе и болѣе удаляется отъ своего источника, и, наконецъ, въ лицѣ Рубенса и Рембрандта оно даетъ двухъ представителей, которые окончательно порываютъ цѣпи, связывавшія искусство новаго времени съ искусствомъ древнихъ. Напрасно Рубенсъ пытается иллюстрировать въ великолѣпныхъ образахъ древнюю миѳологію и исторію, онъ тѣмъ ярче лишь заявляетъ свою неспособность справиться съ этой чуждой душѣ его задачей, тѣмъ опредѣленнѣе говоритъ его геніальное творчество о невозможности возврата къ искусству времени Фидія и Апеллеса. Рубенсъ уничтожаетъ иллюзіи, вызванныя латининомъ Рафаэлемъ, и сила этого уничтоженія зиждется на томъ, что и искусство Рубенса не уступаетъ въ зрѣлости и цѣльности искусству Рафаэля.

Есть общія черты между картинами знаменитаго скульптора и мастера и живописца Ланселота Блондэля изъ Брюгге* и картинами [illegible] Блеса и Корнелиса Конинкслоо. Та же страсть къ орнаментальнымъ [illegible]

* Ланселотъ Блондэль (Lancelot Blondeel) [illegible] уроженецъ Поперинге, родился около 1496 г. [illegible] Въ 1519 г. онъ принятъ мастеромъ [illegible] живописцевъ Брюгге. Изъ картинъ [illegible] «Мученичество Космы и Даміана» въ S. Jacques (1523 г.), «Мадонна со св. Лукою» [illegible] (воспроизведенный нами) [illegible]

та же сложность сводитъ роль персонажей до значенія какого-то дополненія къ главному, при чемъ этимъ главнымъ являются колонны, ... сіборіи, широко-развѣвающіеся украшенія, лишь отдаленно намекающія на свое происхожденіе отъ листьевъ аканта и капусты. И все же искусство Блонделя означаетъ совершенно иное воспитаніе вкуса. По духу и онъ поздній готикъ, и даже ему не чуждо злоупотребленіе позолотой. Однако въ каждой отдѣльной формѣ на картинахъ мастера сказывается представитель ренессанса, до чрезвычайной степени изобрѣтательный и хорошо знакомый съ тѣми формулами, которыя сложились въ Италіи какъ слѣдствіе возрожденія къ древнему искусству. Есть еще много общаго между Ланселотомъ и цѣлымъ рядомъ художественныхъ явленій въ Германіи (напримѣръ Гольбейномъ Младшимъ и Кульмбахомъ), произведеніями узорчатой „платерескной" архитектуры въ Испаніи, наконецъ, той роскошной скульптурально-архитектурной флорой, которая расцвѣла на гробницахъ кардиналовъ Амбуазъ въ Руанѣ и на нѣкоторыхъ фасадахъ и „жюбэ" позднеготическихъ или раннеренессансныхъ соборовъ Франціи.[*]

Странную несправедливость совершала до сихъ поръ исторія искусства по отношенію къ высокодаровитому художнику, признавая за нимъ заслуги въ скульптурѣ и почти игнорируя его какъ живописца, несмотря на то, что какъ разъ Блондель, благодаря нѣсколькимъ достовѣрнымъ и датированнымъ произведеніямъ, для насъ болѣе ясенъ, нежели, напримѣръ, колумническій Іоссъ ванъ Клеве. Объясняется эта несправедливость тѣмъ, что картины Ланселота съ перваго взгляда производятъ впечатлѣніе какихъ-то издѣлій художественной промышленности — не то проектовъ для золотыхъ дѣлъ мастеровъ, не то хоругвей или ризъ. Однако стоитъ внимательнѣе вглядѣться въ эти произведенія не только потому, что онѣ собой представляютъ какъ бы энциклопедію формъ сѣвернаго ренессанса, но и потому, что фигуры и пейзажи, включенные въ эти „орнаментныя органъ", принадлежатъ къ самому внушительному и стилистически чистому изъ всего того, что создала эпоха возрожденія въ странахъ германской культуры. Фигуры на образѣ въ брюггской кафедрали St. Sauveur достойны по своему спокойствію и строгости измышленій Беллини, Чимы и Мантеньи, а Мадонна на томъ же образѣ одна изъ лучшихъ парафразъ типа, созданнаго флорентийцами и римлянами XVI вѣка. Не менѣе прекрасна царственная фигура св. Петра на картинѣ въ Брюссельскомъ музеѣ и совершенно изумительна по граціи группа

[illegible]

не указывающій даже одну картину Ланселота, на которой былъ передавъ эффектъ пожара: «Габель ... [illegible] ... Pierre Bautier ... Bruxelles, 1910.

[*] Самъ Блондель создатель одного изъ типичнѣйшихъ ... [illegible]

[illegible]

[illegible] и Вѣрѣ [illegible] же фигуры играющихъ ангелочковъ на обр[illegible] [illegible] Турн[illegible] основаніемъ приписываемомъ Бло[illegible] [illegible] имѣющемъ черты сходства и со Скорелемъ. Скорели и, [illegible] болѣе, итальянскіе прототипы послѣдняго Гарофало и Паруцци напоминаютъ на этихъ образахъ и прекрасные пейзажи, которымъ Ланселотъ какъ будто не придавалъ большого значенія, но которые заслуживаютъ полнаго вниманія.[*] Вообще много общаго между обоими мастерами, но едва ли можно въ данномъ случаѣ говорить о вліяніи одного изъ нихъ на другого, если только не принять шаткой гипотезы о годахъ ученія, проведенныхъ Скорелемъ у одного изъ Корнелисеновъ въ Антверпенѣ.[*]

Помянутый образъ въ Турнэ приписывается [illegible] и другимъ прославленному мастеру нидерландскаго возрожденія — Питеру Кукке изъ Алоста

[illegible]

о которомъ мы уже имѣли случай говорить въ главѣ о Питерѣ Брейгелѣ. Къ сожалѣнію, вопросъ о характерѣ творчества Коуке и объ его художественныхъ достоинствахъ остается для насъ неразрѣшимымъ въ виду того, что вполнѣ достовѣрныхъ произведеній его кисти не сохранилось, а нынѣ отъ него отнимаютъ даже ту картину въ Брюссельскомъ музеѣ — «Тайная вечеря», — которую еще Гольціусъ награвировалъ съ упоминаніемъ авторства Коуке. Послѣдняя картина во всякомъ случаѣ не вполнѣ оправдываетъ восторговъ современниковъ передъ мастеромъ [32]. Вертлявыя позы фигуръ выдаютъ недостаточно воспитанный вкусъ, типы скорѣе вульгарны, и лишь въ строгой симметрической декораціи съ ея антикизирующими барельефами можно отмѣтить извѣстное исканіе пуризма въ духѣ итальянскихъ перспективистовъ. Коуке представляется намъ болѣе выдающимся художникомъ въ своихъ рисункахъ къ витро [33], и несомнѣнно, что въ распространеніи ренессансныхъ идеаловъ въ Нидерландахъ онъ играетъ одну изъ первыхъ ролей хотя бы изданіемъ сочиненій Витрувія и Серліо, ставшихъ необходимыми пособіями для всѣхъ архитекторовъ и живописцевъ.

Достовѣрныхъ картинъ Бернара д'Орлэ (или какъ принято обыкновенно его называть, Барента ванъ Орлей) дошло до насъ не много, а ванъ Мандеръ ограничился, говоря о немъ, нѣсколькими строками [34]. Тѣмъ не менѣе

---

[31] См. т. I, стр. 210.

[32] Мы не видали варіанта этой картины, находящагося въ собраніи герцога Ретланда и датированнаго 1557 г. Оказывается, что этотъ варіантъ отличается большими размѣрами и совершенно иной технической трактовкой, нежели тѣ, которые хранятся въ Брюсселѣ (1531 г.), въ собраніи Ф. Кука въ Ричмондѣ (также 1531 г.) и въ музеѣ Люттиха (1530 г.).

[33] Намъ къ сожалѣнію, приходится, за ограниченностью мѣста, суживать область нашего изученія и почти совершенно не касаться стеклянной живописи и шпалеръ. Однако, несомнѣнно, что обѣ эти отрасли художественнаго производства играли въ развитіи живописныхъ вкусовъ огромную роль — особенно въ Нидерландахъ и на сѣверѣ Франціи, гдѣ мода на витро и шпалеры достигла своего апогея въ XVI вѣкѣ. Въ значительной мѣрѣ орнаментальный и архитектурный характеръ картинъ Блондила можно объяснить вліяніемъ всего того великолѣпія, которое развертывалось по многоэтажнымъ окнамъ соборовъ, игравшимъ не столько роль прозрачныхъ картинъ, сколько роль «свѣтящейся архитектуры». Шпалерныя мануфактуры въ Брюсселѣ и Аррасѣ находились въ то же время въ постоянномъ [illegible] итальянцами, ихъ мастерскія превращались въ какой-то арсеналъ итальянской живописи, и въ которыхъ нидерландскіе художники [illegible] приглашались для исполненія тканей [illegible] картоны Джуліо Романо и самого Рафаэля.

[34] Bernard d'Orley, Orlet, Ourlech, или Orlech родился въ Брюсселѣ (?) между 1488 и 1493 гг. въ семьѣ, какъ кажется, принадлежавшей къ патриціату. Нѣкоторые считаютъ, что около 1509 года Орлэ посѣтилъ Италію и тамъ же былъ друженъ съ Рафаэлемъ; возможно, что онъ былъ и два раза въ Италіи, какъ объ этомъ свидѣтельствуетъ одинъ документъ XVII вѣка. Однако, вполнѣ достовѣрнымъ образомъ не выяснено даже то, чьимъ ученикомъ былъ Орлэ на родинѣ, и лишь предполагаютъ, что его первымъ учителемъ былъ его отецъ. Съ 1518 г. мы застаемъ О. въ качествѣ придворнаго живописца регентши Маргариты Австрійской. Умеръ Бернаръ 6 января 1542 г. въ Брюсселѣ. Изъ произведеній мастера назовемъ (приписываемое ему) «Перенесеніе мощей св. Вальпургіи» въ Туринскомъ музеѣ (1515 г.?); портретъ доктора Целле (1519 г.) въ Брюссельскомъ музеѣ; «Смерть Маріи» — большой ретабль въ брюссельскомъ госпиталѣ св. Іоанна (1521 г.); «Св. Семейство» въ Луврѣ (1521 г.) и помѣченный тѣмъ же годомъ ретабль «Испытаніе Іова» въ Брюссельскомъ музеѣ; «Страшный судъ», писанный съ 1519 по 1525 г. въ Антверпенскомъ музеѣ; «Св. Семейство» въ Стокгольмскомъ музеѣ (1526); триптихъ въ брюггской Notre Dame, оконченный послѣ смерти мастера Маркомъ Герардсомъ. См. Alf. Wauters «Bernard van Orley», Paris, 1893; [illegible] K. pr. Kstsaml., XXX, 1909; Eug. Müntz «Histoire de la tapisserie».

[illegible]

личность этого мастера представляется болѣе ясной, нежели личности мно- [illegible]

и шпалеры Орлэ чрезвычайно характерны и свидѣтельствуютъ, если и не объ особенно пылкомъ темпераментѣ, то во всякомъ случаѣ объ исключительной для времени культурѣ, о большой вдумчивости, а въ шпалерахъ и о глубокомъ чувствѣ природы художника. И у Орлэ въ его большомъ «Ретаблѣ Іова» Брюссельскаго музея «итальянизмы» тѣсно переплетены съ «германизмами», и у него много наивнаго и даже смѣшного (напримѣръ, совершенно не удалась мастеру трагическая и многосложная сцена разрушенія дома Іова[35]), но какъ только отъ общаго мы перейдемъ къ частностямъ, такъ и въ этомъ произведеніи насъ поразитъ количество изящныхъ мотивовъ въ архитектурѣ, истинная грація нѣкоторыхъ фигуръ, смѣлость позъ и жестовъ[36], «рафаэлевская» красота лицъ, изысканный вкусъ въ одеждахъ и подлинное чувство природы[37]. Вглядываясь въ фоны картинъ Орлэ и особенно его прекрасныхъ шпалеръ, изображающихъ батали и пышныя охоты императора Максимиліана (нынѣ въ Неаполѣ и въ Луврѣ), самъ Питеръ Брейгель могъ найти обильный матеріалъ для своего развитія.

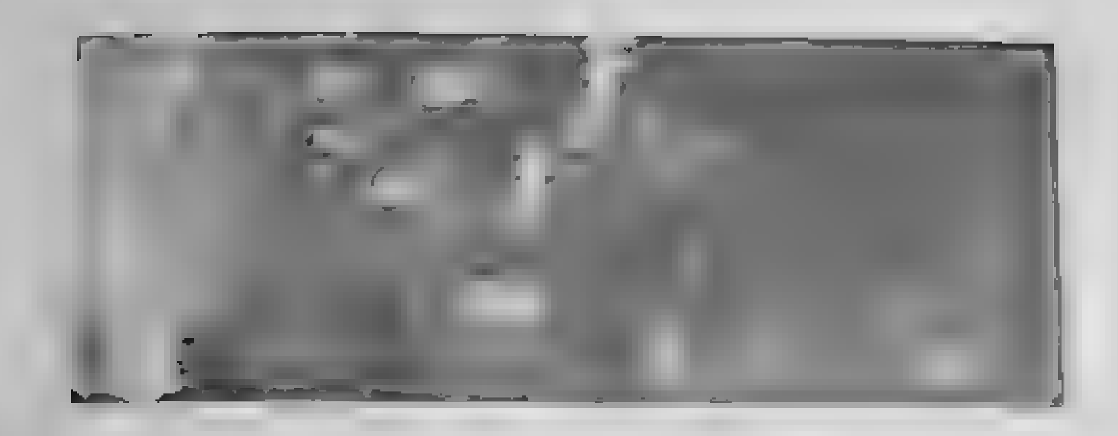
Одинъ разъ Орлэ вознесся и до созданія грандіознаго и возвышеннаго — это въ изображеніи Страшнаго суда, написаннаго имъ съ 1519 по 1523 годъ и нынѣ украшающаго Антверпенскій музей. Здѣсь мы находимъ особенно ясные признаки того, что Орлэ хорошо зналъ итальянское искусство и, въ частности, Рафаэля, но не эти «школьныя» достоинства отводятъ обособленное мѣсто данному произведенію. Гораздо значительнѣе все, что въ немъ содержится самобытнаго, романтично-сказочнаго, всѣ тѣ мистическіе элементы, которые роднятъ это замѣчательное произведеніе со средневѣковыми миніатюрами, съ Альтдорферомъ и — какъ это ни странно — съ Тинторетто (при этомъ не забудемъ, что послѣднему въ моментъ окончанія «Страшнаго суда» Орлэ было не болѣе семи лѣтъ). «Страшный судъ» Лукаса Лейденскаго тоже поразительная картина, но тамъ болѣе всего плѣняетъ смѣлость радостныхъ красокъ, сопоставленіе яркихъ и интенсивныхъ колеровъ, среди которыхъ сверкаетъ бѣлизна пышныхъ, предвѣщающихъ Рубенса, фигуръ, при этомъ бросается въ глаза, что Лукасъ отнесся скорѣе индифферентно къ самой сути темы. Напротивъ того, въ картинѣ Орлэ обнаружилось не одно внѣшнее чувство красоты, но выразилась здѣсь и глубокая, очень своеобразная религіозная мечта. Нѣкоторыя части этого образа

---

[35] [illegible] не могла бы [illegible], — [illegible] шагъ, который приходилось здѣсь сдѣлать фламандскому мастеру — шагъ отъ [illegible] къ Рафаэлю. [illegible] заслуживаетъ [illegible] смѣлость и [illegible] попытки, а также самая [illegible] задача.

[36] Особенно характерны для времени ракурсъ [illegible] въ средней картинѣ [illegible].

[37] [illegible] заслуживаетъ [illegible] видъ, стелющійся позади сцены увода стадъ Іова. Наиболѣе интересны архитектуры [illegible] перегруженныя [illegible] Лазаря [illegible] въ средней картинѣ, изображающей гибель дѣтей Іова [illegible] «Страшнаго суда», на прекрасной картинѣ [illegible] S-te Gudule (1530 и 1532 гг.).



напоминаютъ даже готическое искусство. Крипстъ [illegible] Рожденіе [illegible] свѣжаго чувства въ произведеніи фламандскаго художника [illegible]. При этомъ все-таки Орлэ [illegible] [illegible] царственнаго пурпура. Одинъ подборъ темно-синихъ и [illegible] зеленыхъ красокъ въ одеждахъ парящихъ и рѣющихъ [illegible] небѣ ангеловъ сообщаетъ триптиху [illegible] въ своемъ родѣ [illegible] родную праздничность. Изумительно также переданы огромное пространство безконечныя сферы Царствія Небеснаго, охраняемыя Божьими [illegible], а въ стройныхъ отблескахъ серебряной, желтой и розовой красокъ, какъ-то усилено все то, что вызываетъ въ насъ ощущеніе чего-то грознаго и невѣдомаго[38].

Близко къ Орлэ стоитъ лувенскій художникъ Янъ де Риллеръ[39], обладавшій склонностью къ цвѣтистымъ, пестрымъ краскамъ и къ затѣйливымъ композиціямъ. Отчасти онъ приближается и къ Лукѣ Лейденскому и къ нѣмцамъ, больше всего — къ Альтдорферу. Риллера можно отнести къ поставовленнымъ художникамъ: онъ любитъ скопленіе людскихъ массъ, красивые модные костюмы, эффектное освѣщеніе и пейзажи сказочнаго характера. Особенно хороши его «Избраніе св. Евортія въ епископы орлеанскіе» — картина, находящаяся въ церкви св. Петра въ Лувенѣ, и двѣ створки въ Коммунальномъ музеѣ того же города: «Паденіе Симона Мага» и «Призваніе апостола Павла». Въ «Св. Евортіи» художникъ вводитъ насъ во внутренность роскошнаго храма, наполненнаго духовенствомъ и элегантными синьорами, напоминающими тѣхъ «зрителей», которые выглядываютъ изъ-за колоннъ на фрескахъ въ «Залѣ Константина». «Призваніе Павла» представлено въ видѣ стремительнаго скача одержимыхъ паникой воиновъ, въ рощѣ, надъ далекимъ пейзажемъ надвигается мрачная гроза. Еще прекраснѣе пологій романтичный фонъ съ замками по холмамъ на «Магѣ-Симонѣ», близкій къ пейзажу на эрмитажномъ «Снятіи со Креста», считавшемся произведеніемъ Орлэ, и къ исключительно чарующей зеленоватой декораціи, что стелется позади фигуръ «Распятія» въ собраніи гр. Е. В. Шуваловой[40]. На створкѣ «Симонъ-Магъ» нѣкоторыя фигуры напоминаютъ Дюрера (апостолъ, взирающій ввысь) и Скореля (группа слѣва). Къ сожалѣнію, до сихъ поръ творенія Риллара

---

[38] Орлэ былъ въ 1526 г. [illegible]

[illegible] изъ Италіи, становясь какимъ-то патріотомъ [illegible]

[39] [illegible] въ Лувенѣ около [illegible]

[40] [illegible]

[illegible]

остается въ тѣни, и трудно отвести ему опредѣленное мѣсто въ исторіи эволюціи сѣверной живописи.

Въ духѣ Орлея и Рюстарта работалъ и Брюссельскій живописецъ Янъ Корнелисъ Вермейенъ[1], удостоившійся фавора Карла V и сопровождавшій императора въ 1535 году въ Тунисскомъ походѣ. [illegible]

[illegible]

[illegible] съ большимъ умѣніемъ располагающимъ [illegible] фонахъ [illegible] композиціи виды [illegible] мѣстностей, среди которыхъ [illegible] переходы, стоянки и парады. Въ Брюссельскомъ музеѣ Вермейенъ [illegible] красивый «Триптихъ фамиліи Мика» [illegible] картина [illegible] изображаетъ воскресеніе Лазаря. Кто бы ни былъ авторомъ этого произведенія, оно должно стоять въ ряду самыхъ характерныхъ картинъ [illegible] направленія, являясь убѣдительнымъ свидѣтельствомъ [illegible] формальная система ренессанса успѣла въ 1540-хъ годахъ [illegible] и кровь потомковъ ванъ-Эйка и Боута. Цѣлыя фигуры [illegible] перенесены изъ произведеній Піомбо и Бронзино. Превосходны (и [illegible] въ одномъ только «пейзажномъ» отношеніи) въ этомъ триптихѣ [illegible] фоны, состоящіе изъ горъ и долинъ, стелющихся подъ грозовыми [illegible] а также изъ разныхъ античныхъ зданій и руинъ. Въ правой створкѣ [illegible] превосходныхъ портретовъ семьи жертвователя можно узнать довольно точное воспроизведеніе античнаго акведука Сеговіи, въ лѣвой — руины античнаго амфитеатра.**

Какимъ-то спеціалистомъ по изображенію античныхъ сооруженій и античной скульптуры представляется знаменитый въ свое время гарлемецъ, лучшій ученикъ Скореля, Мартинъ ванъ Гэмскеркъ.* Ему принадлежатъ два альбома съ видами Рима, хранящіеся въ Берлинскомъ Kupferstichkabinet'ѣ; въ фонѣ «Мадонны со св. Лукой» въ Реннѣ онъ цѣликомъ изобразилъ дворецъ римской Casa Sassi съ собраніемъ античныхъ статуй; почти на каждой его картинѣ и на каждомъ его рисункѣ встрѣчаются мотивы, зарисованные имъ во время путешествія по Италіи, и наконецъ, позади своего

гались даже итальянскіе мастера. Въ серединѣ XVI вѣка одинъ изъ превосходнѣйшихъ [illegible] Антверпена, ученикъ Питера [illegible] [illegible] картинахъ [illegible]

** [illegible] Сеговіи [illegible]

* [illegible] родился въ 1498 г. въ деревнѣ Гэмскеркъ между Гарлемомъ и Алкмаромъ [illegible] Лукаса [illegible] [illegible] Мадонна со св. Лукой [illegible]

[illegible] чисъ въ 1543 г.). Въ 1540 г. Гэмскеркъ деканъ гильдіи св. Луки, и около того же года онъ женится [illegible] о написаніи алтаря суконщиковъ въ соборѣ S. Bavo; въ 1553 г. художникъ староста S. Bavo; въ 1558 г. онъ учреждаетъ ежегодную [illegible] освобожденъ отъ податей, и въ томъ же году [illegible]

[illegible]

[illegible] (музей Фицвильямъ въ Кэмбриджѣ) художникъ изобразилъ буро-оранжевыя руины Колизея.

Въ творении Мартина «наивность неумѣния» замѣнилась какой-то наивностью чрезвычайнаго усердия. У него мы встрѣтимъ на картинахъ всѣ отличительныя черты итальянскаго стиля живописи, но каждая черта перешла въ немъ въ какую-то утрировку. Гэмскеркъ пробуетъ свои силы въ передачѣ «do in su» согласно формуламъ Мантеньи и Мелоццо*; въ изображенияхъ нагого тѣла онъ до смѣшного разрабатываетъ мускулатуру; онъ громоздитъ закрученныя группировки, испещряя ихъ колыхающимися [illegible] во вкусѣ Микель Анджело. Тѣмъ не менѣе, при всей своей подражательности и несмотря на свои недостатки, Гэмскеркъ большой художникъ — онъ одинъ изъ самыхъ выдающихся [illegible] сочинителей XVI вѣка.

---

* [illegible] Мантеньи и Мелоццо.

[illegible] Гаагской галлереи напоминаетъ намъ фигуры [illegible] Рафаэля и Джулио Романо.

обладающею своеобразною силою и прелестью [illegible] ... При томъ количество [illegible] личностей, варившихъ и особенно рисовальщиковъ для граверовъ[17], которыя [illegible] исполнены, не мудрено, что весьма многіе среди нихъ только сходили со [illegible] часто выдающіе рутину и слабость, но не мало среди [illegible] и вслѣдъ Гэмскерка и такихъ, которыя могли самого Рубенса направить на обрѣтеніе его сіяющей и цвѣтистой палитры. И огромную роль въ дѣлѣ перевоспитанія вкуса въ Нидерландахъ сыграли общедоступныя граворы [illegible] мастера съ сюжетами изъ Священнаго Писанія и древней миѳологіи, расходившіяся по всѣмъ рукамъ и возбуждавшія юныя воображенія цѣлымъ міромъ новыхъ формъ.

Въ исторіи пейзажа Гэмскеркъ также играетъ не малую роль. Слѣдуетъ отмѣтить затѣйливость его архитектурныхъ построеній, если и имѣющихъ зачастую мало общаго съ тѣми античными сооруженіями, которыя они должны изображать[18], то все же полныхъ какой-то сказочной прелести. Прямо жуткимъ представляется Гэмскеркъ въ серіи иллюстрацій, посвященныхъ проявленію Божьяго гнѣва, ниспровергающаго огромныя башни, обелиски, базилики и храмы. Въ шедеврѣ мастера, въ алтарныхъ створкахъ Гаагской галлереи (1546 г.), онъ воздвигаетъ въ безупречной перспективѣ прекрасные портики и затѣйливыя руины[19]; въ «Крещеніи» Лилльскаго музея онъ изображаетъ горный пейзажъ, могущій служить соединительнымъ звеномъ между пейзажами Скореля и Бриля; въ картинѣ Гарлемскаго музея «Добрый самаритянинъ», приписываемой Гэмскерку, мастеръ даетъ широко раскинувшуюся панораму Рима, и т. д. Нельзя, наконецъ, не отмѣтить тѣхъ эффектовъ освѣщенія, которые онъ рѣшился воспроизводить, усиливая ими настроеніе, требуемое каждымъ даннымъ сюжетомъ. Особенно поражаетъ въ этомъ смыслѣ страшное грозовое небо на эрмитажномъ «Распятіи», печальная вечерняя заря съ выдающимися на ея фонѣ шестами колесованныхъ въ картинѣ того же сюжета въ Гентскомъ музеѣ и удивительно странный вечерній пейзажъ, предвѣщающій Эльсгеймера, въ картинѣ «Явленіе Христа на Тиверіадскомъ озерѣ» въ Барнардъ-Кастлѣ.

Краски Гэмскерка почти всегда нѣсколько условны, но и въ этой черѣ онъ новаторъ, ибо въ ней выразились его стремленія къ той красочной

---

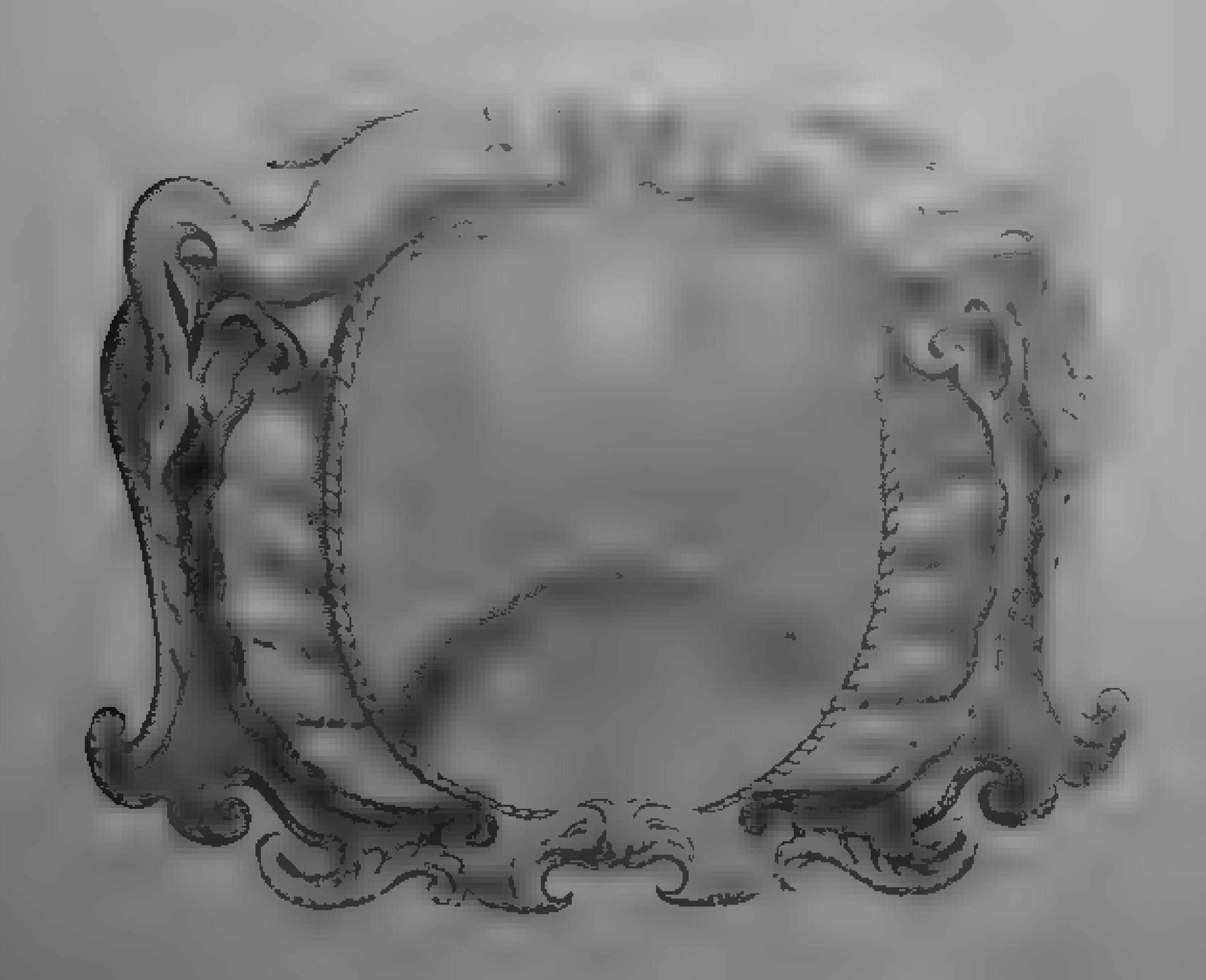
[17] Гравировали съ Гэмскерка [illegible] ... Коо[rnhert]... еще въ 1537 ... [illegible] Гэмскерка «Мудрость и Справедливость», Иеронимусъ Кокъ, Heinrich Muller, Dirk Coornhert и др.

[18] Мастерская между прочимъ [illegible] ... Колизея (музей въ Лиллѣ) [illegible] ... сюжеты для картинъ [illegible] ... выбранныя затѣмъ [illegible] ... Каиафы, Иаковъ и т. д.

[19] [illegible] ... этихъ створокъ ... «Благовѣщеніе» ... пастыри ... [illegible]

[illegible] ... лежать къ самому характерному изъ того, что создано Гэмскеркомъ [illegible] широкихъ, мускулистыхъ рукъ, растопыренныхъ пальцевъ соотвѣтствуетъ необычайное обиліе оттѣнковъ въ краскахъ. Красивѣе и спокойнѣе оборотныя стороны, изображающія «Благовѣщеніе» [illegible] ... Фигуры Богоматери [illegible] ... бѣлый атласъ, и ангела, облаченнаго въ изумительную по краскамъ розовую тунику съ парчевыми [illegible] ... портика, открывающагося на восхитительный [illegible] ...

[illegible] которые [illegible] [illegible] Во многихъ [illegible] на своеобразномъ [illegible] три или четыре [illegible] коричневая или сѣрая [illegible] которыхъ особенно [illegible] стеклянное въ своей ясной цвѣтистости.



[illegible] де Восъ и I. Заделеръ. Потопъ. Гравюра I. Заделера

V

ОЖНО считать, что въ творчествѣ Квентина Массейса [illegible] Мастеромъ [illegible] своего [illegible] Скорела, Орлея, Гемессена [19], Лукаса Лейденскаго, Эртсена [21] и Гэмскерка онъ достигъ своей кульминаціонной точки, сдѣлавъ [illegible]

[illegible]

[illegible]

утративъ при этомъ своей свѣжести[52]. Третья группа нидерландскихъ художниковъ XVI вѣка, къ которой мы теперь и обращаемся, означаетъ, напротивъ того, если и не упадокъ въ обыкновенномъ смыслѣ, то извѣстное омертвѣніе, какое-то торжество начала схоластическаго надъ живымъ, творческимъ. При этомъ можно послѣднюю группу подраздѣлить еще на двѣ. Въ одной мы найдемъ художниковъ «академическаго» склада, «пуристовъ», искавшихъ главнымъ образомъ придать своимъ картинамъ величественность, ритмъ и правильность рисунка — это явленіе въ Нидерландахъ отвѣчаетъ въ Италіи творчеству Бронзино, Сальвіати, Вазари, Пеллегрино Тибальди, отчасти Веронезе. Во второй группѣ мы встрѣтимъ больше виртуозничанія, погони за чрезвычайными эффектами, вплоть до карикатуры и явнаго безвкусія; и здѣсь насъ поразятъ несомнѣнныя отраженія искусства Корреджо, Бароччи и Тинторетто. Къ концу XVI вѣка второе начало беретъ верхъ надъ первымъ, однако и это не означаетъ вырожденія, а лишь какія-то конвульсивныя усилія художественной культуры, направленныя къ тому, чтобы «родить генія», который, наконецъ, дѣйствительно и рождается въ лицѣ Рубенса. Послѣдній, пройдя строгую школу у схоласта Вэніуса и заразившись между тѣмъ отъ Спрангерса и ему подобныхъ «склонностью къ чрезвычайному», сумѣлъ затѣмъ въ Италіи найти самого себя и тѣмъ самымъ всецѣло освободить творческій духъ своей націи.

лизмъ превосходно сочетается съ благородной стильностью, высмотрѣнной у Рафаэля и флорентинцевъ.

[51] См. т. I, стр. 207 и примѣчаніе 54 на стр. 132 настоящаго тома.

[52] Несомнѣнно, что въ ряду «классиковъ» нидерландскаго возрожденія должны бы стоять еще нѣсколько именъ и среди нихъ на первомъ мѣстѣ имя люттихскаго мастера Ламберта Ломбарда (1505—1566), едва ли не самаго популярнаго въ свое время художника. Однако, при наличности имѣющагося историческаго матеріала, приходится ограничиться лишь «регистраціей» Ломбарда въ плеядѣ первоклассныхъ художниковъ сѣвернаго ренессанса, тогда какъ о самомъ его творчествѣ мы имѣемъ лишь приблизительное понятіе. Единственной достовѣрной картиной мастера можно считать красивое «Снятіе съ Креста» 1556 г., украшающее собраніе Мейера въ Кастерле, и, кромѣ того, еще сохранилось нѣсколько его превосходныхъ рисунковъ и рядъ граворъ съ его произведеній, среди которыхъ имѣются листы (напр., великолѣпная композиція «Милосердіе»), вполнѣ подтверждающіе, что Ломбардъ всецѣло принялъ и усвоилъ художественную культуру родины Рафаэля. Этого, однако, мало, чтобы судить о немъ, какъ о живописцѣ, и окончательно сбиваетъ наше представленіе о художникѣ все то разнохарактерное и слабое, что ему приписывается на основаніи шаткихъ стильнокритическихъ построеній. Въ этой массѣ атрибуцій особенно компрометируютъ Ломбарда нѣсколько жалкихъ и условныхъ «Мадоннъ». Напротивъ того, атрибуція мастеру [illegible] портрета 1566 г. въ Базелѣ («автопортретъ», повтореніе его находится въ Люттихѣ), отводитъ ему мѣсто среди самыхъ замѣчательныхъ предшественниковъ натурализма въ духѣ Караваджо. Если согласиться съ тѣмъ, что въ этой картинѣ мы имѣемъ произведеніе Ломбарда, то можно отдать мастеру и изумительно реалистическій этюдъ, хранящійся въ Люттихскомъ музеѣ и изображающій [illegible]; возможно, что это вырѣзокъ изъ картины, представляющей «Бичеваніе Христа». Ломбардъ былъ сыномъ мясника. Первой его работой, о которой дошли до насъ свѣдѣнія, была роспись статуй (1532 г.). Въ 1533 г. художникъ отправляется въ Германію, и здѣсь — странное дѣло! — пытливый мастеръ изучаетъ «древнюю» живопись во Франконіи (вѣроятно, какія-либо исчезнувшія съ тѣхъ поръ византійскія фрески), собравъ въ то же время коллекцію древностей эпохи франковъ. Затѣмъ Ломбардъ возвращается въ Нидерланды и работаетъ одно время въ Миддельбургѣ у старика Мабюзе. Въ 1537 г. Л., наконецъ, ѣдетъ въ Италію въ свитѣ кардинала Реджинальда Поля. Вернувшись въ Люттихъ въ 1540 г., художникъ развернулъ замѣчательно разностороннюю дѣятельность въ качествѣ живописца, архитектора и инженера. — Часто смѣшиваютъ Ломбарда съ его ученикомъ Lambertomъ [illegible] неправильно [illegible] sterman [illegible] архитекторомъ, живописцемъ и граверомъ (1520?—1567), а послѣдняго съ Федериго [illegible], работавшимъ во Флоренціи и при дворѣ Вильгельма V Баварскаго (1526?—1599); картина, приписываемая [illegible] въ [illegible], отводитъ ему мѣсто среди самыхъ замѣчательныхъ подражателей Веронезе и Дзелотти. См. Lamberti [illegible] Brugis Fland. ex officio Huberti Goltzii MDLXV [illegible] et la peinture au pays de Liège [illegible].

Франсъ Флорисъ. Низверженіе ангеловъ. Антверпенскій музей.

Помянутыя двѣ группы не содержатъ столь же отрадныхъ и пріятныхъ явленій, какъ уже нами разобранныя, а потому мы ограничимся болѣе бѣглой характеристикой отдѣльныхъ художниковъ. Однако и здѣсь, если оставить въ сторонѣ предразсудки, мы найдемъ много хорошаго, а цѣлыя произведенія Флориса, де Воса и Поурбуса Старшаго могутъ быть отнесены вообще къ безотносительнымъ шедеврамъ нидерландской школы.

Во главѣ первой группы, которую мы назовемъ «академической», мы встрѣтимъ имена мехельнскаго мастера Михеля Коксіе и антверпенскаго мастера Франса Флориса, прозваннаго современниками «Безподобнымъ». Коксіе принадлежитъ къ поколѣнію Ламберта, и очень возможно, что ранніе произведенія этого ученика Орлэ, будучи менѣе выдержанными, позволили бы намъ исключить Коксіе изъ разряда «схоластовъ». Но такимъ, какимъ онъ сейчасъ представляется, мастеръ, заслужившій въ свое время прозвище «фламандскаго Рафаэля», въ произведеніяхъ, изъ коихъ самое раннее — «Воскресеніе Христово» въ Лувенѣ — относится къ 1563 году, онъ типичный фламандскій схоластъ, гораздо тверже знающій научную сторону своего ремесла, нежели кто бы то ни былъ изъ соотечественниковъ, но зато безразличный въ краскѣ, банальный въ композиціи и поэтому скучный.[53]

Не выигрываетъ художественная фигура Коксіе и отъ отнесенія къ его творенію двухъ створокъ съ изображеніемъ «Грѣхопаденія» и «Изгнанія изъ рая» въ Вѣнскомъ музеѣ. Положимъ, здѣсь мы видимъ красивые пейзажи и нѣсколько хорошо изученныхъ по натурѣ животныхъ, почти безупреченъ и рисунокъ нагихъ фигуръ, доказывающій, что авторъ твердо зналъ формулы итальянской школы, какими ихъ выработало столѣтіе, начавшееся съ Мазаччіо и кончившееся Микель Анджело. Но отсутствуетъ и въ этой картинѣ духъ животворный, отсутствуетъ яркость художественнаго пламенѣнія — все только по-школьному «совершенно» и безрадостно.

Ученикъ Ломбарда, Франсъ Флорисъ[54], является въ серединѣ вѣка для Антверпена центральной фигурой, и это несмотря на присутствіе здѣсь несравненно болѣе даровитыхъ и значительныхъ художниковъ, среди которыхъ

---

[53] Ванъ Мандеръ разсказываетъ, что Коксіе былъ очень недоволенъ публикаціей гравюры Іеронима Кока съ «Аѳинской школы» Рафаэля, ибо всякій могъ, благодаря ей, удостовѣриться въ тѣхъ плагіатахъ, которые нидерландскій художникъ сдѣлалъ съ знаменитой ватиканской фрески. — Michel Coxie родился въ Мехельнѣ въ 1497 г., онъ былъ ученикомъ своего отца и Ванъ Орлэ въ Брюсселѣ. Въ Италіи К. прожилъ много лѣтъ, и здѣсь его зналъ Вазари. Вернувшись на родину, онъ былъ принятъ въ мехельнскую гильдію въ 1539 г. Умеръ художникъ 10 марта 1592 г. Коксіе былъ очень извѣстенъ въ свое время, и его искусство принесло ему громадное состояніе. Въ Мехельнѣ у него были три великолѣпныхъ дома — [illegible] Часть картоновъ Коксіе увезъ въ Испанію [illegible] Карлъ V [illegible] монастырь Санъ Юсте [illegible] композиціи мастера. По картонамъ мастера [illegible]

[54] [illegible] Франческо Флорисѣ, живописцѣ [illegible] превосходномъ въ своей профессіи, композиціи и рисункѣ [illegible] мастеръ [illegible] нидерландскаго возрожденія), ученикомъ своего отца и Ламберта Ломбарда. Послѣ 1539 г. Ф. отправляется въ Италію [illegible] Микель Анджело [illegible] мастера въ Антверпенѣ [illegible]

достаточно упомянуть имена Питера Эртсена, Питера Брейгеля (переселившагося лишь въ 1563 г. въ Брюссель) и Іохима Бекелара [56]. Для насъ гораздо интереснѣе и такіе художники того времени, какъ Гемскеркъ или Поурбусъ, въ нихъ опредѣленнѣе сказывается чисто живописное дарованіе, любовь къ красивой краскѣ, а иногда и наивная затѣйливость. Но именно то, что Флорисъ строже остальныхъ своихъ собратьевъ, что онъ весь отдался рѣшенію проблемъ ритма и идеальныхъ пропорцій, что въ немъ почти ничего не осталось отъ мѣстныхъ традицій и ничего его не сближало съ «запоздалыми готиками», — все это подымало чрезвычайно мастера въ глазахъ людей, руководившихъ вкусомъ времени, и приводило къ нему толпы фанатически преданныхъ учениковъ [57], вслѣдъ за нимъ старавшихся «забыть о своемъ варварскомъ происхожденіи».

Будучи при этомъ (и при всемъ своемъ нравственномъ паденіи [58]) натурой крайне впечатлительной и большимъ знатокомъ своего ремесла, Флорису удалось въ нѣсколькихъ произведеніяхъ связать то, что онъ себѣ усвоилъ на изученіи Микель Анджело и флорентийцевъ, съ тѣмъ, что сближаетъ его творчество съ искусствомъ Тинторетто и другихъ венеціанцевъ. Флорисомъ создано, во всякомъ случаѣ, два безусловныхъ шедевра: все золотистое въ краскахъ, виртуозно и все же строго писанное, въ совершенствѣ нарисованное «Паденіе ангеловъ» въ Антверпенскомъ музеѣ и знаменитый «Портретъ сокольничаго» въ Брауншвейгской галлереѣ — одно изъ самыхъ жизненныхъ произведеній XVI вѣка.

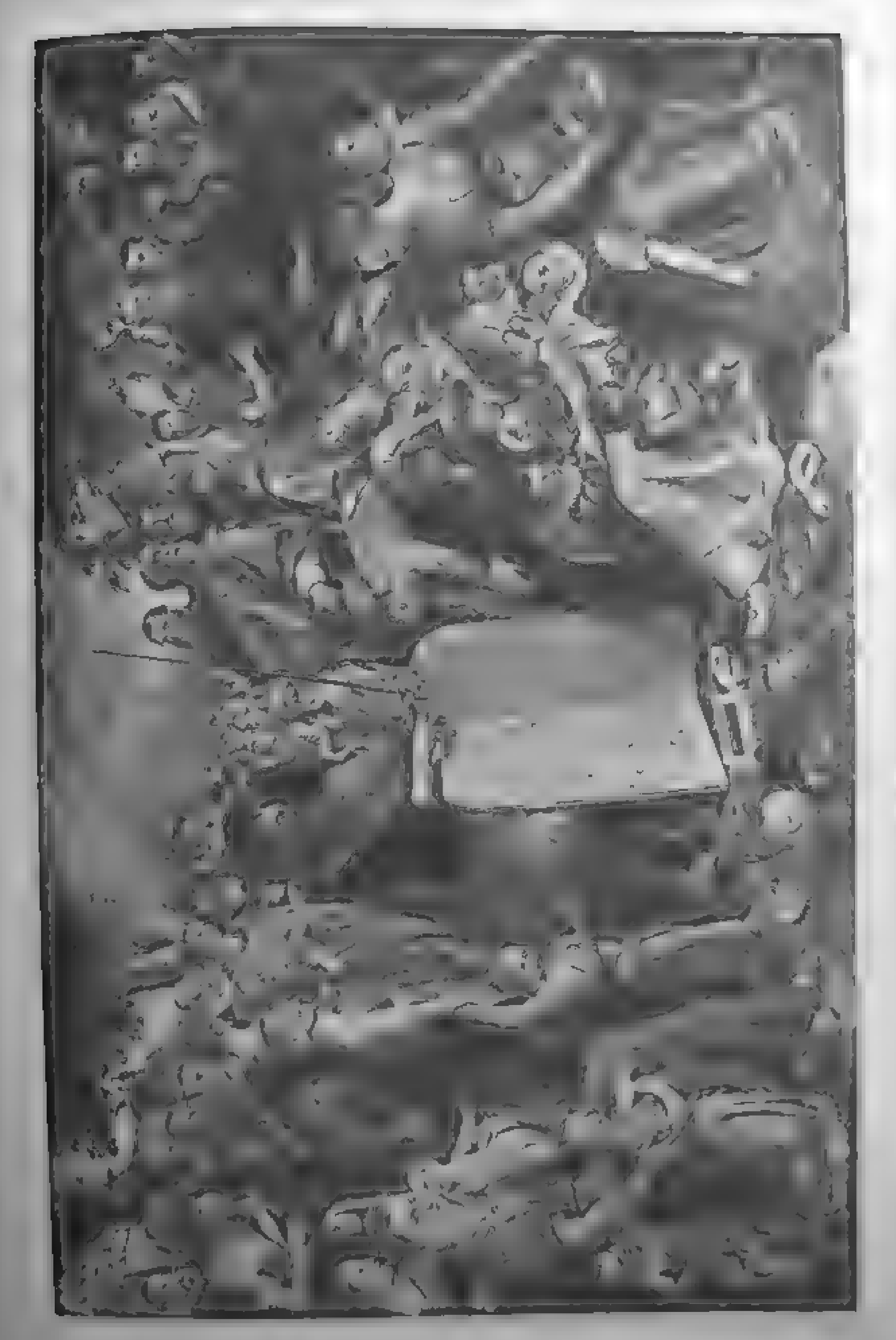
Искать въ творенія Флориса яркихъ впечатлѣній отъ жизни природы въ цѣломъ было бы тщетно. Главный его интересъ былъ направленъ на изученіе

[55] Въ Антверпенѣ этотъ уроженецъ Амстердама прожилъ съ 1535 г. (принятъ въ гильдію въ 1536 г.). Эртсену принадлежитъ одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ въ исторіи бытовой живописи, но и какъ авторъ ряда религіозныхъ картинъ болѣе «италіанизированнаго» характера, Эртсенъ заслуживаетъ серьезнаго вниманія, хотя несомнѣнно, что онѣ не содержатъ той «прелести здоровья», которой такъ плѣняютъ его непосредственныя изображенія жизни. Въ религіозныхъ картинахъ позднѣйшаго періода Эртсена замѣчается даже уклонъ въ сторону «вертлявага маньеризма», но и онѣ отличаются (напр. «Несеніе Креста» и «Распятіе» въ Антверпенскомъ музеѣ) какимъ-то совершенно своеобразнымъ подходомъ къ задачѣ. Хороши въ обѣихъ картинахъ пейзажи: въ «Несеніи Креста» представляющій смѣсь изумрудно-зеленыхъ, синихъ кобальтовыхъ и черновато-стальныхъ оттѣнковъ, въ триптихѣ «Распятія» — особенно поражающій эффектомъ вечерняго освѣщенія. Внѣ всякой критики стоитъ такой [illegible], шедевръ «натуралистической» картины, какъ «Христосъ у Марѳы и Маріи» въ Брюссельскомъ музеѣ; поразительно красивъ здѣсь [illegible] фонъ, изображающій какія-то аркады. Формулы, принятыя позже натуралистомъ Караваджо за основу искусства, въ этой картинѣ уже всѣ на лицо.

[56] Племянникъ Питера Эртсена Іохимъ Беckelae, Beuckelaer или Beukelaer родился въ Антверпенѣ около 1530 г., записанъ мастеромъ въ гильдію тамъ въ 1560 г. и умеръ въ 1574 г. или послѣ 1576 г. Этотъ превосходный художникъ, которому мы разсчитываемъ посвятить больше мѣста въ третьей части нашего труда, не былъ оцѣненъ современниками и принужденъ былъ зарабатывать свой хлѣбъ, пописывая «околичности» на картинахъ болѣе счастливыхъ товарищей. Ему, между прочимъ, принадлежитъ часть великолѣпно исполненныхъ одеждъ на портретахъ Мора. [illegible]

[57] Сообщаютъ, что подъ его руководствомъ воспитаны 120 художниковъ.

[58] Послѣдніе годы мастеръ предался пьянству и сталъ небрежно относиться къ живописи (подробности см. у в. Мандера).



нагой человѣческой фигуры. Что же касается пейзажа, то мастеръ ему отводитъ исключительно служебное мѣсто, заполняя имъ остающiяся пустыя мѣста между персонажами и удовлетворяясь при этомъ готовыми схемами. Однако и это имѣло тогда свою хорошую сторону. Изученiе Флорисомъ пейзажной стороны фигурамъ привело его къ формуламъ, подобнымъ тѣмъ, которыя мы нашли у Гэмскерка. И у главы антверпенской школы встрѣчаются пейзажи, окутанные въ одну тональность, упрощенные по формамъ, не столько рисующiе природу въ ея составныхъ частяхъ, сколько дающiе [illegible] отъ нея впечатлѣнiе.

Въ художественное достоинство Мартина де Воса[*] слѣдуетъ вмѣнить то, что его скорѣе можно принять за послѣдователя Гэмскерка и что трудно въ немъ признать ученика Флориса[*]. Въ обширномъ творчествѣ этого мастера, развернувшемся въ перiодъ усиленнаго водворенiя католичества въ южныхъ Нидерландахъ, можно даже видѣть какъ бы первый поворотъ отъ той мертвой точки, къ которой пришла нидерландская живопись въ творчествѣ Кокске и Флориса, къ новому и полному расцвѣту. У Воса формы тѣла начинаютъ терять свой безличный идеализмъ, въ нихъ снова начинаетъ пульсировать жизнь, онѣ оживаютъ, полнѣютъ и смягчаются. Портреты мастера безподобны. Одновременно онъ удѣляетъ очень много мѣста тому, что съ точки зрѣнiя болѣе строгихъ стилистовъ казалось чѣмъ-то суетнымъ — „декорацiи“. У Воса оживаетъ пейзажъ (не даромъ же Тинторетто выбралъ именно его въ свои помощники, употребляя талантъ нидерландца на писанiе пейзажныхъ фоновъ), у Воса же мы найдемъ (покамѣстъ еще въ нѣсколько «разрозненномъ» видѣ) массу тѣхъ элементовъ, изъ которыхъ затѣмъ сложилось «полнокровное», сочное, съ энтузiазмомъ относившееся къ природѣ искусство Снейдерса и Iорданса.

Творенiе Воса почти необозримо, и это нѣсколько вредитъ историческои позицiи замѣчательнаго мастера. Ему главнымъ образомъ выпало на долю работать для всѣхъ тѣхъ церквей, которая въ смутные дни 1566 года

---

[*] Часто едва ли ему принадлежащими. Извѣстно, что для фоновъ своихъ картинъ Флорисъ пользовался помощью Генри ванъ Клеве.

[*] Мы позволяемъ себѣ придерживаться этого привычнаго правописанiя, несмотря на то, что фонетически правильнѣе было бы писать Фосъ, Фельде и т. д. Въ концѣ нашей первой части мы разсчитываемъ помѣстить указатель, въ которомъ фамилiи будутъ написаны латинскими буквами.

[*] Martin de Vos родился въ Антверпенѣ около 1531 г., ученикъ своего отца и Ф. Флориса [illegible] 1558 г. въ этомъ году Мартинъ принятъ мастеромъ въ антверпенскую гильдiю [illegible] въ Италiю, въ Венецiи [illegible] Тинторетто, а въ Римѣ [illegible] для церквей [illegible]

[illegible] въ 15[illegible] г. [illegible] декабрѣ [illegible] мастеръ въ декабрѣ 1603 г. — [illegible]

Отто Вэнiусъ. Охота на льва. Собранiе Александра Н. Бенуа.

благодаря вандализмамъ иконокластовъ, были лишены своихъ художественныхъ сокровищъ, кромѣ того плодовитый художникъ успѣлъ въ буквальномъ смыслѣ слова «затопить рынокъ» безчисленными гравюрами со своихъ рисунковъ. Много во всей этой массѣ произведенiй, посвященныхъ почти исключительно церкви и религiи, вялаго, рутиннаго и безотраднаго, однако, это не извиняетъ того презрѣнiя, которымъ его обдаютъ приверженцы узко нацiональныхъ взглядовъ на искусство [62]. Въ рядѣ крупныхъ произведенiй, сгруппировавшихся въ Антверпенскомъ музеѣ, а также въ чудесной картинѣ (несомнѣнно принадлежащей кисти мастера) въ Гаагской галлереѣ, Восъ поражаетъ звучностью своихъ красокъ и ихъ смѣлыми сопоставленiями, а также монументальнымъ величiемъ фигуръ [63]. Иное, напримѣръ группа «Христа и св. Ѳомы» въ Антверпенскомъ музеѣ, напоминаетъ Греко [64], другое сближаетъ мастера съ Тинторетто или Бассано, наконецъ, всюду въ

[62] Характерно для этого отношенiя, что Вурцбахъ въ своемъ столь обстоятельномъ словарѣ посвящаетъ де-Восу всего три столбца и отсылаетъ интересующихся къ устарѣлому труду Наглера.

[63] Въ «Искушенiи св. Антонiя» прелестны сочетанiя буро-оранжевыхъ красокъ съ желтыми, розовыхъ и черныхъ съ зеленовато-голубыми. Пейзажъ, выдержанный въ блѣдно-желтой тональности, предвѣщаетъ въ своей романтической живописности Калло. Триптихъ «Воскресенiе Христово» производитъ впечатлѣнiе огромнаго ювелирнаго издѣлiя: оно все сверкаетъ серебристыми красками, среди которыхъ необычайно звучной кажется алая драпировка Спасителя. Въ «Невѣрiи Ѳомы» царитъ «изумрудный» холодъ, въ лѣвой створкѣ — аккорды сиреневыхъ и серебристыхъ тоновъ; въ средней картинѣ — почти кричащiя въ своей яркости краски: малиновая, кобальтовая, оранжевая, зеленая и желтая.

[64] Одна изъ картинъ Воса въ Антверпенскомъ музеѣ, — «Св. Францискъ», — вся выдержанная въ сѣрыхъ тонахъ, наводитъ на мысль, что нидерландецъ былъ знакомъ съ произведенiями Греко.

лучшихъ произведеніяхъ. Въ нихъ мы встрѣчаемъ тѣ черты, на которыхъ могли воспитаться и окрѣпнуть еще до поѣздки въ Италію [illegible] искусство Рубенса.

Въ гравюрахъ, особенно въ фонахъ позади фигуръ, де Вось обнаруживаетъ себя не только большимъ мастеромъ, но и тонкимъ поэтомъ. [illegible], которые его пейзажи не уступаютъ измышленіямъ такихъ романтиковъ, какъ Муціано, Лукасъ Вальхенборхъ, Пауль Бриль и Гиліесъ Конинксло, или такихъ реалистовъ, какъ Гансъ Боль. На этихъ гравюрахъ, распространившихся по всей Европѣ, долженъ былъ учиться и Эльсгеймеръ, а слѣдовательно онѣ играютъ свою роль въ дальнѣйшей эволюціи пейзажа.

Менѣе пріемлемыми для насъ представляются прочіе ученики Флориса: Антоніусъ де Монфортъ, извѣстный подъ прозвищемъ «Блокландтъ», поэтъ и живописецъ Лукасъ де Гэре (1524—1584)[66] и Франсуа Поурбусъ[67], не говоря уже о нѣсколькихъ другихъ. Впрочемъ, вся система художественной работы въ мастерской Флориса должна была носить оттѣнокъ какого-то ремесленнаго промысла, не допускавшаго развитія живыхъ чувствъ и личнаго отношенія къ задачѣ. Заваленный заказами, мастеръ ограничивался наброскомъ композиціи и подмалевкой, а остальное поручалъ ученикамъ и помощникамъ, при чемъ сохранилось самое восклицаніе, съ которымъ онъ къ нимъ обращался: «Brenght [illegible] tronie»[68]. Въ частности о Монфортѣ Блокландѣ[69], одномъ изъ самыхъ увѣренныхъ художниковъ среди этой группы первыхъ нидерландскихъ «академиковъ»[70], и Мандер-

---

[illegible] «Безумная [illegible]». Вотъ такъ же относится [illegible] автору «[illegible]», какъ Флорисъ къ [illegible].

[66] Мы уже писали [illegible] примѣчаніе 58, что [illegible] быть [illegible] увѣреннымъ [illegible] томъ, что [illegible] встрѣчающіеся на картинахъ и гравюрахъ художниковъ разбираемаго круга, были бы [illegible] произведеніями тѣхъ мастеровъ, которые могли поставить на нихъ свои подписи. Извѣстно, напримѣръ, о существованіи въ Антверпенѣ [illegible] художника Корнелиса Моленера [illegible] Скорѣе [illegible] на картинахъ [illegible] «возвышенному» роду. За работу [illegible] Ванъ-Мандеръ утверждаетъ, что многіе [illegible] пользовались его [illegible] Гиллисъ [illegible] 1498—1559 [illegible] изъ самыхъ [illegible] были указаны, что Флорисъ [illegible] Паулю де Фрису.

[67] [illegible]

въ «Старыхъ годахъ», 1908, январь. Въ томъ же журналѣ (1909, май) воспроизводится интересная картина, приписываемая Гэре, изъ собр. [illegible] «[illegible]» [illegible] труда. Укажемъ лишь здѣсь, что мальчикомъ Гэре сопровождалъ своего отца [illegible] поѣздкахъ по Нидерландамъ и [illegible] всѣ достопримѣчательныя [illegible].

[68] [illegible]

[69] «Помѣстите опять эту [illegible] туда [illegible] изъ головъ» [illegible] Ванъ-Мандеръ — онъ [illegible]. [illegible] оговорится, что эта система существовала еще [illegible] XV [illegible] и продолжала существовать въ XVII вв. Много значило при этомъ, что въ своей основѣ темпераментъ Флориса былъ холоднымъ [illegible]

[70] [illegible]

приходится допустить, что Поурбусъ самъ побывалъ около этого времени на югѣ. Особенно хороша въ этомъ ретаблѣ средняя картина, изображающая поклоненіе пастырей. Необычайной изысканности сочетаніе холодныхъ и металлическихъ красокъ, свѣтящагося «блѣдно» съ сѣро-голубымъ, оливковыхъ колеровъ съ оранжевыми и съ малиновыми. Прекрасна также пейзажная сторона, являющая смѣсь итальянскихъ и фламандскихъ элементовъ: хижина, разрушенный портикъ и въ фонѣ синевато-зеленая даль. Наконецъ, картина эта отличается и своимъ необычайно энергичнымъ рисункомъ, выражающимъ непреклонную художественную волю ея создателя. Каждая форма точно вылита изъ металла, пройдена рѣзцомъ и затѣмъ залита прозрачной краской.

Сына Питера Поурбуса Франсъ Флорисъ, у котораго юноша завершилъ свое образованіе, въ шутку называлъ своимъ учителемъ. И, дѣйствительно, судя по монументальнымъ ретаблямъ въ Гентѣ (S. Bav.), въ Дюнкирхенѣ (1577 г.) и въ Турнэ (St. Martin), а также по цѣлому ряду портретовъ (изъ которыхъ два въ Эрмитажѣ), это былъ превосходный знатокъ своего дѣла, связавшій въ одно цѣлое то, что ему преподалъ отецъ, съ тѣмъ, что онъ заимствовалъ у болѣе «развязныхъ» антверпенскихъ мастеровъ. Гравюры съ его рисунковъ дополняютъ наше представленіе объ рано скончавшемся мастерѣ. Въ нихъ онъ является очень умѣлымъ композиторомъ. Человѣческой фигурой, полной и красивой по формамъ, онъ владѣетъ въ совершенствѣ, а сцены, разыгрываемыя персонажами на первомъ планѣ, Поурбусъ съ тактомъ дополняетъ архитектурой и ландшафтами. Приходится, однако, упрекнуть Франса въ недостаткѣ самобытности: онъ далекъ отъ холода схоластики, но ему, при всей его одаренности, не былъ знакомъ и тотъ творческій порывъ, въ которомъ выливаются истинно вдохновенные образы.

[illegible] родился въ Брюгге въ 1545 г., ученикъ своего отца и Ф. Флориса; [illegible] въ 1564 г., ум. въ Антверпенѣ въ 1581 г.

А. де Вердѣ. Руѳь остается со свекровью. Гравюра Я. К. Фишера

VI

Не впадая въ особую натяжку, можно утверждать, что уже съ самаго начала формулы возрожденія въ переложеніи нидерландскихъ (и вообще германскихъ) школъ стали носить какой-то оттѣнокъ барокко. Это станетъ понятнымъ, если мы примемъ въ соображеніе, что между барокко и поздней готикой, такъ называемымъ [illegible] по существу гораздо больше общаго, нежели между барокко и искусствомъ Браманте, Рафаэля, Сансовино. Несомнѣнно и то, что своимъ настоящимъ источникомъ барокко имѣетъ [illegible] варварски наивную душу германскихъ расъ, мало-по-малу переиначивающихъ на свой ладъ все то, что латинцамъ [illegible] средневѣковой разрухи удалось на время воскресить и возродить. Изъ тама

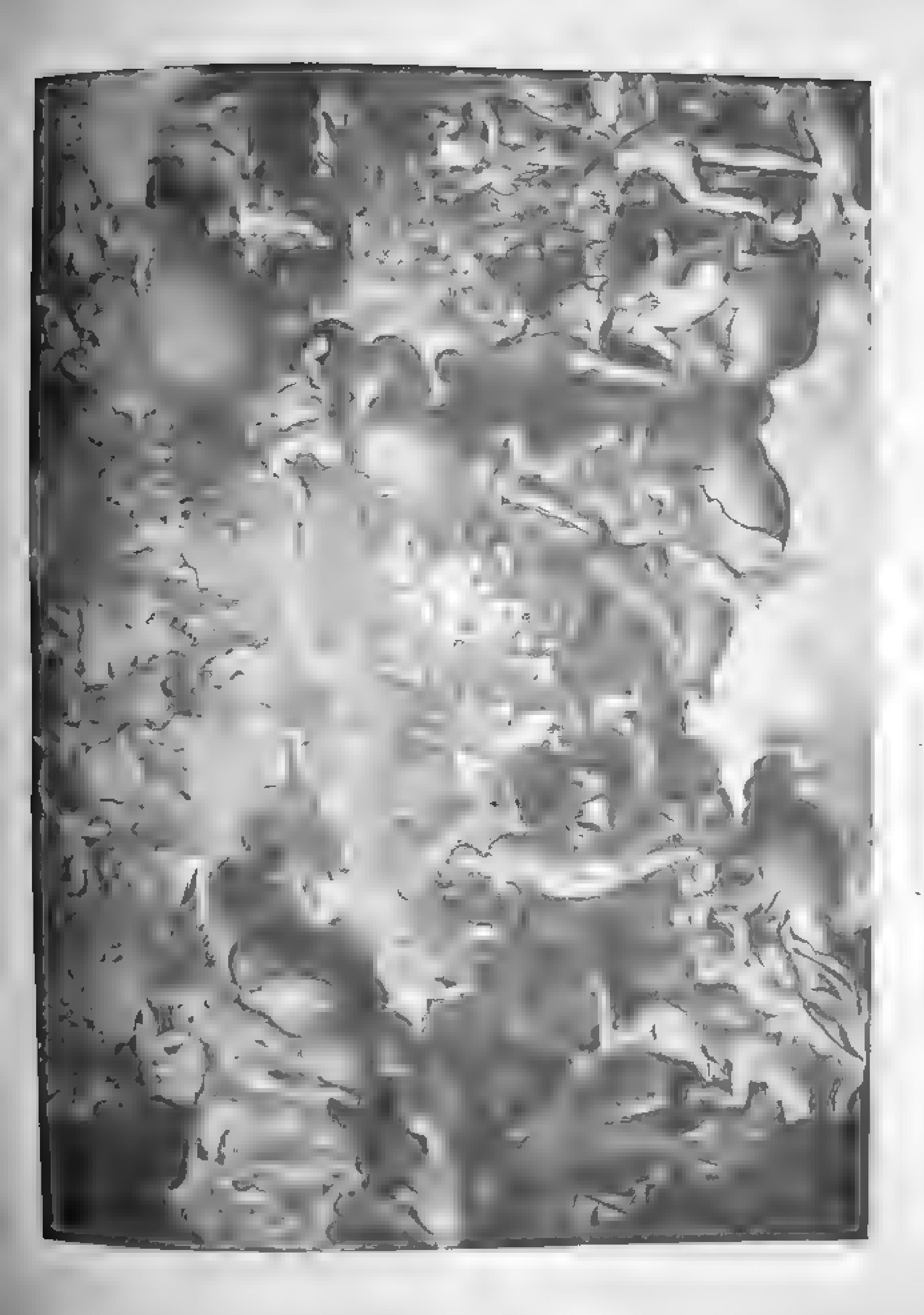
Б. Спрангеръ. Аллегорія на правленіе Рудольфа II. Вѣнскій музей.

изъ Флоренціи шла вѣсть, вернулись древніе ясные боги, найдена древняя красота — и нигдѣ, кажется, этой вѣсти не радовались такъ, какъ на обоихъ берегахъ и у истоковъ Рейна. И все же именно здѣсь новыя формулы подвергались полной переработкѣ и становились неузнаваемыми. Мало того — съ первыхъ же лѣтъ XVI вѣка обнаружилось и обратное теченіе. Въ самомъ «отцѣ барокко» Микель Анджело мы найдемъ больше германскихъ, нежели латинскихъ элементовъ; нѣмцамъ же подражали лучшіе флорентинцы Сарто и Понтормо, римлянинъ Перино и уроженецъ Пармы — Маццола, что же

Гендрикъ Гольціусъ. Мельница. Цвѣтная гравюра на деревѣ

касается дивнаго творчества Венеціи, то оно въ цѣломъ пропитано германскимъ духомъ (здѣсь въ XIV вѣкѣ чуднымъ цвѣтомъ расцвѣла готика) и какъ разъ въ Венеціи формулы барокко особенно ярко выразились въ бурномъ творчествѣ Тинторетто.

Барочный элементъ усиливается къ концу XVI вѣка повсемѣстно, но тамъ, откуда онъ былъ родомъ, — въ Нидерландахъ и въ Германіи, — онъ фатально долженъ былъ получить чрезвычайное выраженіе и пріобрѣсти въ работахъ ряда даровитыхъ художниковъ характеръ какого-то эксцесса. Именно въ произведеніяхъ Спрангера, Корнелиса Корнелисена, Гольціуса и Втевала мы замѣтимъ наиболѣе рѣшительный поворотъ отъ Рафаэля и отъ прекрасной мѣры древнихъ. Въ творчествѣ этихъ же мастеровъ сказался и какой-то надрывъ, какъ бы отчаяніе отъ сознанія своего безсилія достичь вершины, которой искало искусство Сѣвера въ лицѣ Флориса, Кокси и Ломбарда (въ Германіи — Гольбейнъ, Бегамъ, Пенчъ, Амбергеръ). Итальянскіе барочники же до самаго конца XVI вѣка не теряютъ чувства извѣстной



Творения всѣхъ мастеровъ данной группы означаютъ какой-то предѣлъ. Дальше въ этомъ направлении, начавшемся еще въ орнаментированномъ искусствѣ Блеса, Энгельбрехтсена и Лукаса Лейденскаго, идти было некуда. Быть болѣе гибкимъ и складнымъ, нежели Корнелисъ и Витевалъ, просто невозможно. Вотъ почему произведения этого круга способны доставить удовольствие — точь въ точь такъ же, какъ мастерски разыгранная пьеса въ исполнении первокласснаго виртуоза или ловко исполненный фокусъ. Но этимъ ихъ значение не исчерпывается, какъ своеобразная реакция противъ сухости и педантичности «академизма», можно считать, что художники этой плеяды виртуозовъ сыграли свою благотворную роль. На подобныхъ образцахъ могли развить свободу своего мастерства всѣ «ранние голландцы», какъ напримѣръ Абр. Блумартъ, Янъ и Эзаиасъ ванъ-де Вельде, Бейтевехъ, Диркъ Гальсъ и самъ великий Франсъ Гальсъ; эти же произведения должны были «тѣшить» и «веселить» Рубенса. Если «маньеристъ» Спрангеръ и не могъ подвинуть послѣдняго въ изучении природы въ цѣломъ (пейзажъ, напримѣръ, у Спрангера и у его единомышленниковъ сведенъ къ какимъ-то

щены въ концѣ John Weale «Divers workes of early Masters in Christian Decoration», London, 1846 г.

[illegible] Воспроизведенная нами гравюра на деревѣ Гольциуса «Мельница» есть рѣдчайшее исключение въ его творчествѣ.

[illegible] Въ общей истории живописи не имѣетъ смысла останавливаться на цѣломъ рядѣ нидерландскихъ художниковъ XVI в., превосходныхъ знатоковъ своего дѣла, но не внесшихъ в него своеобразнаго въ эволюцию искусства. Упомянемъ лишь имена наиболѣе выдающихся членовъ брюггской семьи Claeyssins или Claessens: Pieter'a I († 1576), Pieter'a II († 1623) и Gillis'a († 1607), брюггскаго мастера Яна ванъ Коннинкслоо (1484 — 1654), автора брюссельскаго «Алтаря св. Анны» 1546, антверпенскаго мастера Гиллиса Коньета (1538 — 1599), мехельнскаго художника Криспина ванъ деръ Брука (1520 — 1601). Далѣе слѣдуетъ назвать Теодора Бернарда, Питера Влерикса (также бывшаго ученикомъ Тинторетто), Врингена, Корнелиса Тейнссена, Петера Фурниуса, Жака и Виллема де Гейнъ, Криспина де Пассъ, Іоганна Заделера, Аарта Мейтенса и другихъ. Нѣсколько большаго вниманія заслуживаютъ антверпенцы Адріанъ де Вердтъ (1510 — 1590) и Іосъ де Винге (1544 — 1603). Картинъ перваго не дошло до насъ, но [illegible] по ряду гравюръ съ его композиций онъ является наиболѣе ритмичнымъ и изящнымъ среди нидерландскихъ «пармеджанистовъ». Возможно даже, что именно съ Вердта и надо начинать отдѣльное обсуждение только что разобранной группы художниковъ виртуозовъ. [illegible] другихъ побывалъ въ Италіи и прожилъ тамъ многие годы (вернулся до 1566 г.). Винге также жилъ долгое время въ Италіи, состоялъ затѣмъ придворнымъ художникомъ штатгальтера Алессандро Фарнезе и кончилъ жизнь во Франкфуртѣ. Картинъ мастера сохранилось не много, но всѣ онѣ такъ же, какъ и гравюры съ его композиций, отличаются изумительной виртуозностью [illegible] чувствомъ жизни. [illegible] его «балы» и «маскарады» достойны занимать

видное положение въ истории бытовой живописи (картины въ Амстердамѣ, въ Будапештѣ, въ Дюссельдорфѣ, въ Вѣнѣ; гравировали съ Винге Т. де Бри, Іог. и Р. Заделеръ, А. Вириксъ и др.). — Съ цѣлой плеядой художниковъ, среди которыхъ мы встрѣтимъ славныя имена — Моро, Дирка Барентса и Кетеля, мы еще ознакомимся въ истории портрета. Укажемъ лишь сейчасъ на близость ихъ къ венецианцамъ. Кетель даже дошелъ до фокусническаго виртуозности въ томъ, какъ онъ, въ подражание Тициану, писалъ пальцами вмѣсто кистей. — Приходится также пропустить безъ подробнаго обсуждения творчество тѣхъ нидерландскихъ «романистовъ», которые переселились въ чужие края, являясь всюду желанными учителями для мѣстныхъ художниковъ и многосторонними исполнителями затѣй меценатствующихъ государей. Чтобы убѣдиться въ значении нидерландскаго искусства во второй половинѣ XVI вѣка, достаточно [illegible], что въ самой Флоренции, въ этомъ [illegible] художественной жизни главная роль [illegible] XVI в. принадлежать двумъ нидерландцамъ: Іоанну да Болонья и Петру [illegible]

[illegible]

1619) — учитель Карраччи, Гвидо Рени и Доменикино — играетъ одну изъ первыхъ ролей во [illegible] Италии, въ Болоньѣ, и до нѣкоторой степени [illegible] «академизма». — Первыя роли [illegible] въ XVI в. и во Франции [illegible] портретисты Клуэ и Корнель де Лиль. (О нихъ подробнѣе [illegible]

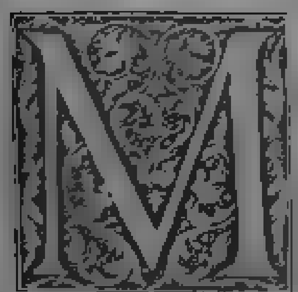
[illegible] Клуэ [illegible]

традіознымъ шаблонамъ [62]), то все же именно Спрангеръ научилъ Рубенса той развязности въ обращеніи съ человѣческой фигурой, которая сослужила затѣмъ геніальному художнику великую службу въ созданіи его грандіознаго и ликующаго гимна жизненному пиру.

къ нидерландской школѣ приходится отнести и такихъ мастеровъ, какъ обоихъ представителей школы Фонтенебло: [illegible] Тюри изъ Фонтенебло (1561 — послѣ 1602) и Амбруаза Дюбуа (1543 — 1614). — Непосредственными же представителями являются два фламандца, работавшіе въ Испаніи: Педро Кампанья (Peter de Kempeneer, 1503 — 1580), авторъ прекраснаго «Снятія со Креста» въ Севильскомъ соборѣ и предполагаемый авторъ «Шуваловскаго триптиха», и Антонио Моръ, которому принадлежитъ одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ въ исторіи портрета. — О [illegible] работавшихъ при дворѣ меценатствовавшаго императора Рудольфа II, мы уже говорили. Аналогичную со Спрангеромъ роль при баварскомъ дворѣ [illegible] Петеръ де Витте «Кандидъ», родился въ 1540 въ Брюгге, [illegible] во Флоренціи съ 1586 г. [illegible] въ Баваріи, умеръ тамъ же 1628 г. въ Мюнхенѣ, авторъ [illegible] императора Людвига Баварскаго [illegible] грандіозной «Баваріи» въ придворномъ саду, «Виттельсбахскаго фонтана» во дворѣ Резиденціи и прекрасныхъ шпалеръ съ сюжетами изъ прошлаго Виттельсбаховъ, а также [illegible] рода декоративныхъ и религіозныхъ картинъ, разбросанныхъ въ [illegible], въ [illegible], въ Національномъ музеѣ, въ церквахъ Мюнхена и въ замкѣ Шлейсгеймъ. При дворѣ же герцоговъ Баварскихъ работалъ сотрудникъ Вазари, уроженецъ Амстердама Ламбертъ Сустрисъ. [illegible]

[illegible] (фрагментъ)

VII



Мы уже имѣли случай изучить творчество ряда нидерландскихъ художниковъ XVI вѣка, специализировавшихся на пейзажѣ.[1] Но интересовали насъ тогда лишь тѣ мастера, въ которыхъ продолжали жить традиціи средневѣковаго искусства. За центральную фигуру мы приняли послѣдняго [illegible] Питера Брейгеля и обращались затѣмъ къ тѣмъ, кто такъ или иначе его предвѣщаетъ или къ нему восходитъ. Теперь насъ должно интересовать, [illegible] кто изъ художниковъ обновилъ нидерландскій пейзажъ согласно новымъ художественнымъ идеямъ, проникшимъ изъ Италіи и явившимся двигателями ренессансной культуры.[2]

Сначала, однако, укажемъ еще на тѣхъ художниковъ, которыхъ мы въ предыдущихъ главахъ не коснулись [illegible] Валькенборхомъ [illegible]

[1] См. т. I, стр. 201 и 223.

[2] [illegible] его четырехъ извѣстныхъ намъ пейзажей (1548, 1542, 1544 и 1558 гг.) [illegible]

Гансъ Боль. [illegible]

сихъ стоятъ три мастера: мехельнскій уроженецъ Гансъ Боль и два художника, относящіеся къ антверпенской школѣ: Гиллисъ Мостартъ и Іорисъ Гуфнагель. Первый и второй служатъ соединительными звеньями между [illegible] реновской поэзіей Питера Брейгеля и [illegible] [illegible] искусствомъ, которое [illegible] [illegible] десятилѣтій XVII вѣка [illegible] Остаде и [illegible] [illegible]. Что же касается [illegible] Гуфнагеля [illegible] [illegible] [illegible] Боль или Мостартъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

Гансъ Боль[86] отличается отъ Валькенборха и Питера Брейгеля тѣмъ, что его искусство, оставаясь въ той же сферѣ сюжетовъ, получило болѣе интимный характеръ. И онъ не чуждается панорамъ и какъ разъ любитъ щеголять кропотливой выпиской еле уловимыхъ деталей въ своихъ прелестныхъ миніатюрахъ[87]; однако, болѣе характерны для Боля изображенія жизни на городскихъ и деревенскихъ улицахъ. Особенно прелестны гравюры Боля изъ его «Серіи мѣсяцевъ», передающія съ удивительнымъ чувствомъ жизни то, что характерно для каждаго времени года: маскарады и катанье на конькахъ, посадку деревьевъ и разведеніе цвѣтовъ, сѣнокосъ и жатву, сборъ винограда и рубку деревьевъ. Ганса Боля отличаетъ отъ родственныхъ ему художниковъ Валькенборха и Гриммера[88] тѣмъ именно, что онъ болѣе «уютенъ», нежели они, тѣмъ, что въ его произведеніяхъ больше теплоты, больше того самаго чувства, за которое мы такъ любимъ Гойена и Исаака ванъ Остаде.

Гиллисъ Мостартъ, ученикъ «Босхиста» Мандейна и племянникъ знаменитаго въ свое время, а для насъ все еще недостаточно выясненнаго голландца Яна Мостарта, подходитъ — въ своихъ деревенскихъ пейзажахъ — къ Гансу Болю, а въ картинахъ, на которыхъ преобладаетъ фигурный элементъ (процессіи или кермесы) — къ Беклару, отчасти къ Питеру Эртсену. Наконецъ, въ нѣкоторыхъ своихъ фантастическихъ пейзажахъ Гиллисъ предвѣщаетъ Яна Брейгеля и Бриля[89].

---

[86] Гансъ Боль родился 16 декабря 1534 г. въ достойной семьѣ мехельнскихъ гражданъ. Первыя наставленія въ живописи онъ получилъ отъ незначительнаго художника и для пополненія своего образованія отправился въ Гейдельбергъ; больше всего, впрочемъ, онъ обязанъ самому себѣ. Въ 1560 г. Боль поселяется въ Мехельнѣ, но, потерпѣвъ разореніе во время испанскаго разгрома 1572 г., онъ бѣжитъ въ Антверпенъ, гдѣ художникъ принятъ въ гильдію въ 1574 г., а въ гражданство въ 1575 г. Здѣсь онъ создаетъ, между прочимъ, [illegible] изображеніе [illegible], [illegible] обратившись къ изученію искусства ученика Боля — Руланта Саверій). Въ 1584 г. Боль переселяется въ Голландію — сначала въ Дортрехтъ, затѣмъ въ Дельфтъ и около 1591 г. въ Амстердамъ. Умеръ Боль 20 ноября 1593 г. въ Амстердамѣ. Съ него гравировали Гаазъ Заделеръ, Коллартъ, Гойцусъ, [illegible] де Пассъ, Питеръ [illegible], Николай де Брюинъ [illegible] Бокъ.

[87] Лучшія изъ этихъ миніатюръ собраны въ Берлинѣ, въ Копенгагенѣ и въ Прагѣ. За миніатюры Боль, по увѣренію в.-Мандера, принялся, чтобы избавиться отъ конкуренціи художниковъ, копировавшихъ его масляныя картины; мастеръ созналъ, что въ тонкости исполненія миніатюръ онъ неподражаемъ. Изъ [illegible] картинъ Боля [illegible] въ Брюссельскомъ музеѣ и прелестная «Зима» въ Берлинскомъ музеѣ. Была сдѣлана попытка поставить въ связь съ послѣдней картиной пейзажъ, украшающій петербургское собраніе гр. Голенищева-Кутузова (см. «Старые Годы», 1910, октябрь, статья бар. Врангеля, стр. 26).

[88] Jacques Grimmer или Grimer родился въ 1526, умеръ весной 1590 г. Ученикъ Габріэля Боуведса и Матиаса Кока. Ванъ Мандеръ отзывается объ его пейзажахъ съ большой похвалой. Картины мастера мы встрѣчаемъ въ [illegible], въ Вѣнскомъ музеѣ, въ пражскомъ Рудольфинумѣ. Авель Гриммеръ (около 1570 — до 1619 г.) — сынъ и ученикъ Якова, [illegible] архитекторомъ.

[89] Gillis Mostaert родился около 1534 въ Гульстѣ, близь Антверпена, ученикъ Мандейна. Въ 1554 г. записался въ антверпенскую гильдію, въ 1563 г. женился на Маргаретѣ Баесъ, отъ которой [illegible] Гиллисъ [illegible] 1612 г. [illegible] художника, можно судить по тому, что въ 1589 г. Гиллису, вмѣстѣ съ Амбр. Франкеномъ и Рейженомъ, поручается городомъ Гентомъ сдѣлать художественную оцѣнку картинъ [illegible]. Умеръ Гиллисъ 28 декабря 1598 г. въ Антверпенѣ, не оставивъ своей семьѣ никакого наслѣдства. Ванъ Мандеръ [illegible]

Особеннымъ успѣхомъ въ свое время пользовались лунные эффекты Гиллиса и картины, въ которыхъ онъ изображалъ ночные пожары. Въ нихъ художникъ прибѣгалъ къ сюжетамъ въ родѣ гибели Содома или сошествія Христа въ адъ. Если бы удалось доказать, что два изъ самыхъ чарующихъ пейзажей XVI вѣка — «Бѣгство Лота» въ Брюсселѣ и «Св. Христофоръ» въ Берлинѣ — дѣйствительно руки этого прославленнаго въ свое время мастера[1], то пришлось бы Гиллису отвести болѣе почетное мѣсто въ исторіи, ибо столько эти картины поэтично и своеобразно задуманы, столько въ нихъ мягкой мастеріи, такъ нѣжно и сильно выдержана въ нихъ свѣтотѣнь, такъ прекрасно нарисованы (во вкусѣ «романистовъ») фигуры. Но именно намъ не хватаетъ убѣжденія, что авторъ простодушныхъ календарныхъ композицій, гравированныхъ Юліусомъ Гольціусомъ, или грубоватыхъ картинъ въ музеяхъ Вѣны, Стокгольма и Антверпена былъ тѣмъ же самымъ изощреннымъ художникомъ, который написалъ помянутые перлы[21].

Сближаетъ Іориса Гуфнагеля съ только что названными художниками то, что, несмотря на весь свой «космополитизмъ», и онъ не чуждъ той ноты «уюта», которую мы у нихъ находимъ[22]. Все, что ванъ-Мандеръ намъ раз-

---

Нотое» (въ декораціи антверпенской городской площади, 1561 г.), два пейзажа, изъ которыхъ одинъ съ «Бѣгствомъ въ Египетъ» въ Стокгольмѣ (1573 г.), «Ярмарка» въ собр. Ностицъ въ Прагѣ (1579 г.), «Деревенскій праздникъ» въ Вѣнскомъ музеѣ» (1583 г.), «Праздникъ въ Гобокенѣ» въ Бременскомъ музеѣ (1589 г.). Не слѣдуетъ ли Гиллису отдать и картину, считающуюся работой Goetkindt'а (1540 г.; 1561 г. мастеръ въ Антверпенѣ, † 1583 г.), въ Антверпенскомъ музеѣ: «Антверпенская крѣпость»? — Гравировали съ него оба Заделера, Вирксъ, Ю. Гольціусъ. См. Sander Pierron «Les Mostaert», Bruxelles, 1912.

[1] Братъ-близнецъ Гиллиса, Франсъ, умершій [illegible] около 1560 г., успѣлъ также занять выдающееся положеніе въ кругу художниковъ, и ванъ Мандеръ отзывается о немъ съ большой похвалой. [illegible] вѣроятнѣе можно приписать мастеру [illegible] пейзажъ съ фигурой Агари въ Вѣнскомъ музеѣ.

[21] На подобныхъ примѣрахъ, [illegible] картины [illegible] свѣдѣнія о старыхъ мастерахъ. [illegible] ихъ писалъ кто-то необычайнаго [illegible] можно, впрочемъ, что обѣ писаны [illegible] той же рукой; съ другой стороны [illegible] имя [illegible] исторіками XVI и XVII вв., но которое [illegible] пустой звукъ, а между тѣмъ у насъ нѣтъ [illegible] строить» или чтобы эти имена [illegible] [illegible] XVI [illegible] произведеніемъ [illegible], то [illegible] не могущія съ такимъ [illegible] быть [illegible]

деніямъ Питера Брейгеля Младшаго или Гиллиса Мостарта.

[22] Joris Hoefnaghel родился въ Антверпенѣ въ 1545 г. (или 1543 г.). Сынъ богатаго коммерсанта-ювелира, Гуфнагель сначала занимался искусствомъ въ качествѣ любителя, но послѣ того какъ его постигло разореніе, онъ сдѣлалъ живопись своей профессіей. Плодомъ его перваго путешествія явился сборникъ рисунковъ, которые вошли затѣмъ въ качествѣ «главнаго фонда» въ монументальное изданіе Бруина «Civitates orbis terrarum», начатое въ 1572 г. (оконченное лишь послѣ 1618 г.). По возвращеніи на родину Гуфнагель бралъ уроки у Ганса Бола. «Испанская фурія» [illegible] 1576 г. разорила Гуфнагеля [illegible] послѣ этого [illegible] Венеціи [illegible] географа Ортеліуса попадаетъ въ [illegible] герцогу Вильгельму V Баварскому [illegible] его въ свои придворные [illegible] еще нѣкоторые города Италіи [illegible] переходитъ къ эрц- [illegible] Fernandus Gr[illegible] Для Рудольфа II [illegible] [illegible] четвероногимъ, второй — пресмыкающимся, третій — птицамъ, а четвертый — рыбамъ. [illegible] Вѣнѣ. Умеръ мастеръ, какъ кажется, въ 1600. [illegible] не только [illegible], но и хорошаго поэта. Сынъ его Якобъ [illegible] въ 1588 г. [illegible] въ Антверпенѣ [illegible]

сказывается обрисовывается личность мастера въ чрезвычайно симпатичномъ свѣтѣ: это была истинно художественная натура, не отдававшаяся себѣ отчета въ своей личной одаренности и беззавѣтно преданная искусству. Превратившись силою обстоятельствъ и неожиданно для себя изъ богатаго дилетанта въ профессіонала, принужденнаго зарабатывать свой хлѣбъ искусствомъ, Гуфнагель все же и послѣ того не рѣшался считать себя художникомъ. Подъ старость лѣтъ этотъ до страсти любопытный путешественникъ просидѣлъ цѣлыхъ восемь лѣтъ въ затворничествѣ, украшая, подобно средневѣковому бенедиктинцу, страницы молитвенника своего покровителя феноменально тонкими миніатюрами. Или же онъ былъ занятъ срисовываніемъ всякихъ «чудесъ Божьихъ», рѣдкихъ цвѣтовъ, заморскихъ звѣрей, птицъ и букашекъ. Творенiе Гуфнагеля еще не обслѣдовано и въ буквальномъ смыслѣ слова лежитъ подъ спудомъ въ библіотекахъ, но въ свое время мастеръ могъ имѣть большое вліяніе на соотечественниковъ, отчасти благодаря своимъ гравюрамъ, появившимся въ превосходно раскрашенномъ изданіи «Civitates orbis terrarum» [93], отчасти благодаря тому, что путешествующіе по Германіи нидерландцы могли изучать его произведенія въ «Кабинетахъ рѣдкостей» герцога баварскаго, императора и другихъ высочайшихъ меценатовъ. Едва ли будетъ натяжкой предположить, что Руландтъ Саверей, истинный основатель голландской «звѣрописи», въ бытность свою въ Вѣнѣ и въ Прагѣ именно на произведеніяхъ Гуфнагеля «выучился смотрѣть» на животный міръ.

Значеніе реформатора нидерландскаго пейзажа въ духѣ новаго времени приписываютъ антверпенскому художнику Гиллису Конинкслоо [94]. Это не значитъ, чтобы нидерландскій мастеръ могъ дѣйствительно спорить съ такими «геніями пейзажа», какъ Тиціанъ, Скіавоне или Бассано. Конинкслоо безконечно ниже ихъ, въ немъ еще масса ребяческаго и условнаго, мелкаго и ремесленнаго, но извѣстныя черты его творчества объясняютъ все же, почему ванъ Мандеръ именно его считаетъ лучшимъ изъ современныхъ пейзажистовъ (Landtschapmaker), имѣвшимъ очень большое вліяніе на развитіе спеціально лѣсного пейзажа въ Голландіи.

Дѣло въ томъ, что дѣйствительно Конинкслоо принадлежитъ заслуга разработки «лѣсного пейзажа», возникновеніе котораго мы видѣли еще на ра-

[93] Полное названіе этой замѣчательной книги [illegible] orbis terrarum [illegible] ... depictione topographica morali et politica illustrata. Collaborantibus Francisco Hohenbergio chalcographo et [illegible] ... 1572 [illegible] ...

[94] Гиллисъ Конинкслоо родился въ Антверпенѣ 24 января 1544 г. въ семьѣ, происходившей изъ Брюсселя; ученикъ своего [illegible] Питера [illegible] ... совершилъ путешествіе въ Парижъ и Орлеанъ [illegible] возвращается въ 1570 г. на родину [illegible] ... [illegible] ... живетъ въ Франкенталѣ, одномъ изъ главныхъ [illegible] ... «Oud Holland», III, стр. 33.

П. Стефани. Мостъ черезъ потокъ. Гравюра Заделера.

болѣе Герарда Давида и Альтдорфера и который долженъ былъ предвѣстить въ творчествѣ Клода Лоррена, Сальватора Розы и Якоба Рюисдаля. У Конинкслоо деревья впервые заполняютъ всю картину и какъ бы обступаютъ зрителя. Листва нависаетъ со всѣхъ сторонъ тяжелыми массами; могучие стволы вздымаются изъ болотистаго грунта, корчатся и извиваются, разбрасывая во всѣ стороны свои змѣевидныя вѣтви. Дань этотъ необходимый элементъ каждаго пейзажа Питера Брейгеля, Валькенборха и Боля превращается галлереями такихъ же стволовъ или мелкимъ кустарникомъ.

Заслуживаетъ также вниманія техническая сторона пейзажей Конинкслоо. Художникъ стремится въ [illegible] къ тому, чтобы передать не столько общій просторъ, сколько объемы каждаго предмета въ отдѣльности. Часто благодаря этому его пейзажи кажутся [illegible] рѣзанными и выдолбленными [illegible], а не воспроизведеніемъ природы. Но недочеты этихъ [illegible] не умаляютъ [illegible] значенія [illegible] пейзажи Конинкслоо [illegible] особенно [illegible]. При этомъ мастеръ въ пейзажѣ [illegible]

* Такие лѣсные пейзажи, какъ [illegible] «Капонные», не могутъ идти въ [illegible] [illegible]

Р. Саверей. Внутренность лѣса. Гравюра Заделера

дозность формъ, которой добивались, идя слѣдомъ за Рафаэлемъ и Ми-
кель Анджело въ фигурахъ его товарищи «фигуристы» — Ломбардъ, Флорисъ
и М. де Восъ. Всѣ формы природы у Конинкслоо какъ бы выросли, созрѣли,
налились соками. Въ этихъ попыткахъ, направленныхъ на соединеніе чисто
германскаго пониманія поэзіи дикой природы со стильностью, съ особой ясно-
стью выражается близость художника къ дальнѣйшему фазису пейзажной жи-
вописи — къ «историческому» пейзажу, и эта же черта отводитъ Конинкслоо
мѣсто среди «ренессансистовъ» [illegible] въ Валькенборхъ и
въ Боль, унаслѣдовавшихъ отъ Патенира и Блеса [illegible]
[illegible] къ природѣ можно [illegible] средневѣковыхъ [illegible]

Давидъ Винкбоонсъ. Лѣсъ. Императорскій Эрмитажъ.

Стефани занимаетъ среднее положеніе между Конинксло и Валкенборхомъ[9], съ первымъ его соединяетъ склонность къ лѣснымъ мотивамъ, со вторымъ затѣйливость композиціи, иногда даже напоминающая самыя «хитрыя» измышленія Патенира и нѣмцевъ. Это очень искусный и интересный мастеръ, творчество котораго однако намъ извѣстно почти исключительно по гравюрамъ, тогда какъ картины Стефани, вѣроятно, ходятъ подъ другими болѣе знаменитыми именами. Авторъ такихъ прелестныхъ пейзажей, какъ тѣ двѣнадцать, что были гравированы Исаакомъ Майоромъ, или четырехъ временъ года, гравированныхъ Іоганномъ Бара, заслуживаетъ во всякомъ случаѣ того, чтобы о немъ говорили въ исторіи живописи. Изданныя гравюры съ рисунковъ Стефани должны были играть весьма значительную роль въ образованіи вкуса такихъ «романтиковъ», какъ А. Эвердинген и Якобъ Рюисдаль.

---

[9] [illegible] родился въ Мехельнѣ около 1550 г. [illegible] 1560 г. зачисленъ [illegible] Изъ картинъ [illegible]

С. намъ извѣстны [illegible] Kunst und Kunsthandwerk [illegible] Rudolf II [illegible]

Руланть Саверей имѣетъ черты сходства и съ Конинксло и съ Якомъ Брейгелемъ [97]. У него исчезаетъ чрезмѣрная красочность и оживляетъ атмосфера; въ то же время онъ любитъ сочныя теплыя краски (особенно коричневые и оливковые оттѣнки), выгодно отличающія его картины отъ произведеній современниковъ. Вообще Руланть очень жизненный художникъ, относящійся къ природѣ не какъ къ изящному зрѣлищу, но обожающій ее въ цѣломъ и особенно заинтересованный ея неисчислимымъ животнымъ населеніемъ. Эта черта сближаетъ Саверея съ Бассано, произведенія котораго нидерландскій художникъ могъ видѣть во время своихъ путешествій и въ собраніи своего покровителя Рудольфа II. Отправившись по волѣ императора въ Тироль, Руланть накопилъ тамъ этюды лѣсистыхъ и скалистыхъ мѣстностей, которые затѣмъ служили постояннымъ основаніемъ для его дальнѣйшихъ работъ. Пейзажи Руланта видимо сочинены или составлены, къ тому же они чрезчуръ густо населены животными [98], но эти недостатки не мѣшаютъ имъ быть поэтичными и убѣдительными. Кончилъ свою жизнь Руланть въ Голландіи, гдѣ подъ впечатлѣніемъ его нѣсколько простодушныхъ, однообразныхъ, но всегда пріятныхъ картинъ воспиталось не мало художниковъ и среди нихъ такой крупный мастеръ, какъ А. ванъ Эвердингенъ.

Фламандцы Саверей и Конинксло играютъ значительную роль не только въ исторіи фламандскаго пейзажа, но и въ возникновеніи такъ называемой голландской національной школы, благодаря тому, что оба мастера провели остатокъ жизни въ Сѣверныхъ провинціяхъ. Такую же роль играетъ и третій фламандецъ эмигрантъ Давидъ Винкбоонсъ, имѣющій общія черты какъ съ Конинксло, такъ и съ Гансомъ Болемъ и заслуживающій вниманія въ одинаковой степени и какъ пейзажистъ и какъ изобразитель быта [99]. Осо-

[97] Roelant Jacobsz Savery родился въ Куртрэ въ 1576 г., ученикъ своего брата Якоба, родившагося, по однимъ свѣдѣніямъ, въ 1545 г., по другимъ — въ 1570 г., умеръ въ 1602 г.; картина Якова во вкусѣ Ганса Боля — «Сельскій праздникъ» — имѣется въ Гаагской галлереѣ и, вѣроятно, Ганса Боля. Нѣсколько лѣтъ Руланть прожилъ въ Германіи, гдѣ пользовался покровительствомъ императора Рудольфа II, пославшаго его пенсіонеромъ въ Тироль. Вернулся Саверей на родину уже послѣ смерти Рудольфа (въ іюлѣ 1613 г. онъ еще въ Германіи); однако, поселился художникъ не во Фландріи, а въ Утрехтѣ, въ одномъ изъ самыхъ цвѣтущихъ центровъ голландской живописи (въ 1619 г. — членъ мѣстной гильдіи св. Луки). Послѣдніе годы Руланть боролся съ нуждой и умеръ 25 февраля 1639 г. помѣшаннымъ. Наиболѣе ранняя изъ датированныхъ картинъ мастера — «Тирольскій пейзажъ» 1606 г. — украшаетъ собраніе П. П. Семенова. Рембрандтъ обладалъ книгой тирольскихъ пейзажей Саверея.

[98] Часть этихъ «звѣриныхъ» картинъ изображаетъ библейскіе, миѳологическіе и басенные сюжеты: «Ковчегъ Ноя» (собраніе Н. К. Рериха въ Петербургѣ), «Коронованные среди животныхъ поэтъ» 1623 г. въ Амстердамскомъ музеѣ, «Орфей» въ Гаагской и Стокгольмской галлереяхъ, въ Эрмитажѣ и въ Національной галлереѣ въ Лондонѣ, въ Туринской и въ Вѣнской галлереяхъ. Попадаются и «цвѣточныя» картины мастера.

[99] David Vinckeboons или Vinckboons родился въ Мехельнѣ около 1578 г.; ученикъ своего отца Филиппа, поступившаго въ 1580 г. въ антверпенскую гильдію. Послѣ 1586 г. Давидъ переселяется въ Амстердамъ, гдѣ онъ подпадаетъ подъ вліяніе Гиллиса Мостарта; умеръ художникъ въ Амстердамѣ въ 1629 г. Гравировали съ Винкбоонса П. де Бруинъ, Симонъ Фризіусъ, Б. Больсвертъ, Гессель Герритсъ, Г. Гондіусъ, Я. ванъ Лангерэль, Сванебурхъ, Я. Кл. Фишеръ и др. — Въ Россіи имѣется рядъ художественныхъ произведеній мастера, изъ которыхъ наиболѣе интересны эрмитажный большой «Лѣсъ» 1618 г. ... къ Эрмитажу принадлежатъ пять картинъ изъ галлереи П. П. Семенова и среди нихъ капитальное произведеніе «Паденіе Икара»; ... «Сцена въ лѣсу» въ собраніи К. А. Сомова и превосходный ... рисунокъ въ собраніи Н. К. Рериха.

бенно прелестны сложныя композиціи Давида, въ которыхъ затѣйливыя декораціи, зарисованныя на улицахъ городовъ или деревень, оживлены сотнями [illegible] фигурокъ. Шедевромъ среди нихъ является гравюра изъ серіи «Времена года», изображающая «Зиму» и достойная встать рядомъ съ самыми жизненными листами Питера Брейгеля. Чего-чего тутъ нѣтъ, и все это движется, копошится, живетъ и радуется! Вглядываясь въ это согрѣтое чувствомъ жизни изображеніе, просто не вѣришь, что цѣлое море времени отдѣляетъ насъ отъ запечатлѣннаго здѣсь веселаго «Сочельника», сіяющаго зимней зарей и сотнями огоньковъ, которыми засвѣтились бойко торгующія лавки. Въ другихъ гравюрахъ и картинахъ Винкбоонсъ рисуетъ деревенскіе кермесы, безчинствующихъ испанскихъ солдатъ, охоты, разбойниковъ, нападающихъ на путниковъ, пикники въ лѣсу и по каналамъ, или же онъ отваживается изображать среди декораціи во вкусѣ Конинксдоо древніе мифы, придавая имъ «домашній», почти тривіальный характеръ и не чуждаясь даже карикатуры.

Давидъ Винкбоонсъ могъ бы занять и болѣе выдающееся положеніе въ исторіи нидерландской (и спеціально голландской) живописи, будь онъ болѣе свободенъ въ пріемахъ и обладай онъ болѣе красивой красочностью. Къ сожалѣнію, мастера связывала какая-то робость, черта какой-то буржуазной аккуратности, и къ тому же его палитра содержитъ слишкомъ много грязноватыхъ бурыхъ оттѣнковъ, мертвящихъ его живопись. Каждую картину Винкбоонса очень интересно разсматривать, она непремѣнно «куда-то уводитъ» зрителя, но именно чтобы вглядѣться въ нее, нужно преодолѣть извѣстное чувство скуки, — нужно отрѣшиться отъ требованій чисто живописнаго характера. Винкбоонсъ — «выдумщикъ», разсказчикъ и поэтъ, онъ болѣе «графикъ», нежели живописецъ. Въ этомъ и причина того, что мѣсто его скорѣе въ исторіи спеціальной бытовой живописи, нежели среди пейзажистовъ, работавшихъ надъ разрѣшеніемъ проблемъ свѣта, воздуха и яркой глубокой красочности.

Къ группѣ разобранныхъ живописцевъ принадлежитъ еще цѣлый рядъ интересныхъ и пріятныхъ пейзажистовъ, среди которыхъ достойны упоминанія здѣсь: Абрагамъ Говертсъ, возможно, ученикъ Яна Брейгеля Младшаго, занимавшій въ художественномъ мірѣ Антверпена довольно видное положеніе живописецъ и граверъ Питеръ ванъ деръ Борхтъ[100], затѣйливый компо-

[illegible] «Тріумфъ Смерти» [illegible] П. П. Семенова [illegible] Смерти.

[100] [illegible] Авторомъ цѣлаго ряда гравюръ съ изображеніемъ [illegible] 1580.

Мастеръ зимнихъ пейзажей. Зима. Собраніе князя В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова

писецъ и граверъ Адріанъ ванъ Стальбентъ изъ Антверпена (1580—1662), приближающійся то къ Р. Саверей, то къ Питеру и Яну Брейгелямъ, и наконецъ, нѣсколько наивный, но чрезвычайно занятный художникъ Денисъ Альслоотъ, придворный живописецъ штатгальтерши Изабеллы, въ качествѣ такового писавшій процессіи, охоты, «портреты» дворцовъ и т. п. Этому же мастеру приписываютъ три зимнихъ пейзажа, находящіеся въ собраніяхъ кн. В. Н. Аргутинскаго и В. А. Щавинскаго, а также одинъ рисунокъ зимняго пейзажа въ Эрмитажѣ. Если бы эта атрибуція была доказана, то слѣдовало бы въ Альслоотѣ видѣть одного изъ самыхъ поэтичныхъ и нѣжныхъ художниковъ начала XVII вѣка, сохранившаго извѣстныя черты [illegible] того времени, когда еще царилъ «традиціонный» вкусъ, учрежденный Блесомъ и Вельтенборхомъ, и въ то же время уже затронутый тѣмъ теченіемъ, которое должно было привести къ Адріану ванъ деръ Нееру, къ Гойену и къ Исааку ванъ Остаде [109].

Въ частности родственныя черты съ Винкбоонсомъ имѣютъ еще нѣсколько фламандскихъ и голландскихъ художниковъ начала XVII вѣка, однако о нихъ мы предпочитаемъ говорить дальше. Дѣло въ томъ, что въ творчествѣ этихъ мастеровъ особенно ясно сказывается постепенный и плавный переходъ отъ искусства, характернаго для XVI вѣка, къ тому расцвѣту, который мы застаемъ въ XVII вѣкѣ въ Нидерландахъ, тогда какъ тотъ же переходъ покажется революціей, какой-то катаклизмой, если сопоставить творчество Вениуса непосредственно съ Рубенсомъ, Корнелиссена съ Рембрандтомъ. Оказывается также, что цѣпи эти, имѣя своими исходными точками то Фландрію, то Голландію, не лежатъ каждая въ отдѣльности, но сплетаются зачастую въ неразрывные узлы. Такъ «національная» культура голландской живописи имѣетъ своими источниками творчество эмигрантовъ-фламандцевъ Саверея, Ньюланта и особенно того же Винкбоонса. Въ свою очередь, многимъ обязана фламандская живопись «высокаго стиля» такимъ голландскимъ художникамъ, какъ Гольціусъ, Втеваль и Корнелисенъ.

1910 г., декабрь, стр. 20, статья В. Щавинскаго «Мастеръ зимнихъ пейзажей». [illegible]

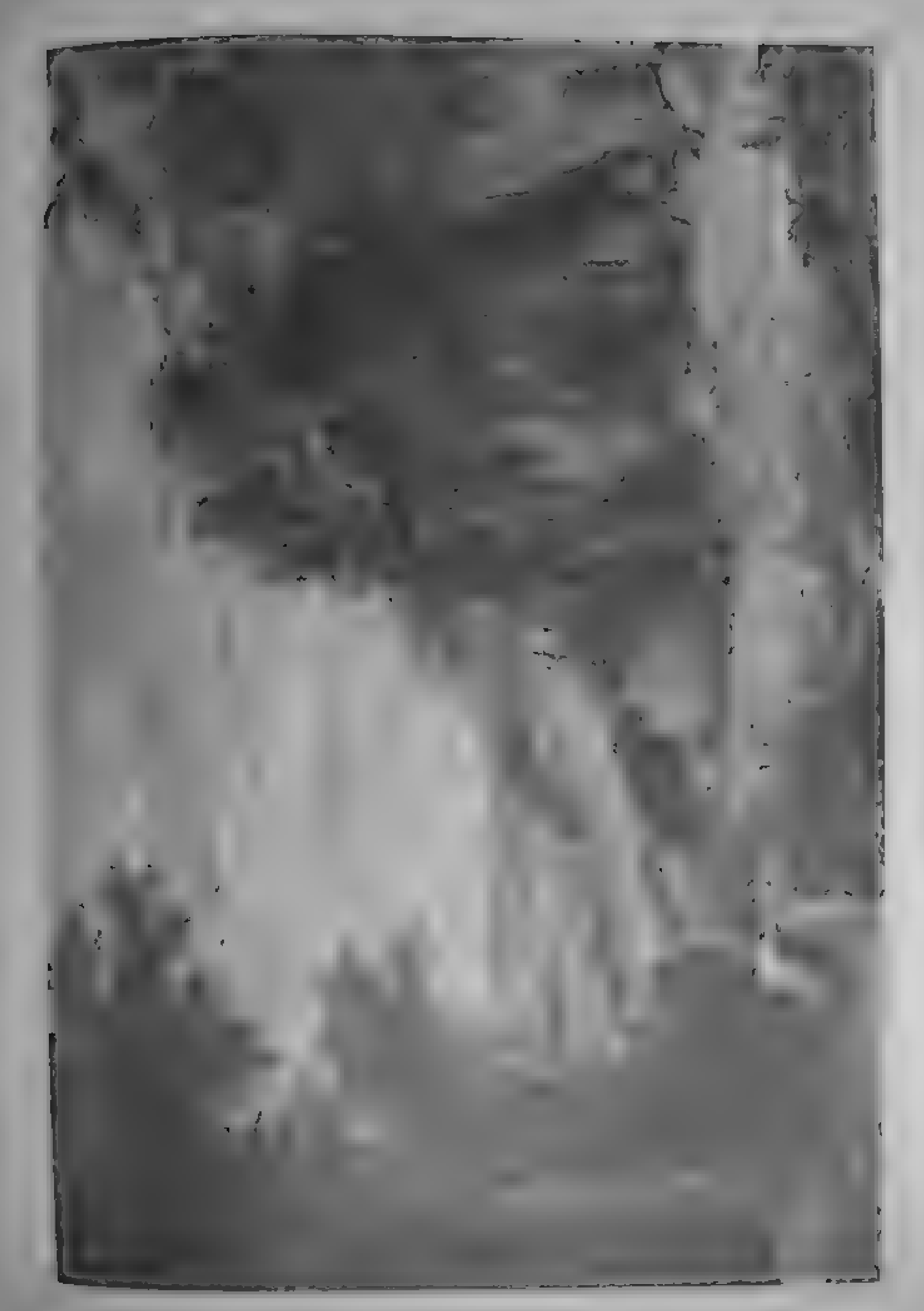
колесочной книги Фр. Франкена, между прочимъ [illegible]

Іеронимусъ Кокъ. Аполлонъ и Дафна. Гравюра на мѣди

VIII

ОБОСОБЛЕННУЮ группу [illegible] изъ себя мастера по преимуществу фламандцы, центральной фигурой среди которыхъ слѣдуетъ считать сына Питера Брейгеля, Яна [illegible] [illegible] группы [illegible] и Бола и Саверея и [illegible], и [illegible], потому что всѣ [illegible] [illegible] Питера Брейгеля. Напротивъ того, группа, къ которой мы обращаемся теперь, состоитъ изъ художниковъ, которыхъ можно [illegible]

[illegible] Питера [illegible] Питера Брейгеля [illegible] исторія живописи, ибо [illegible]



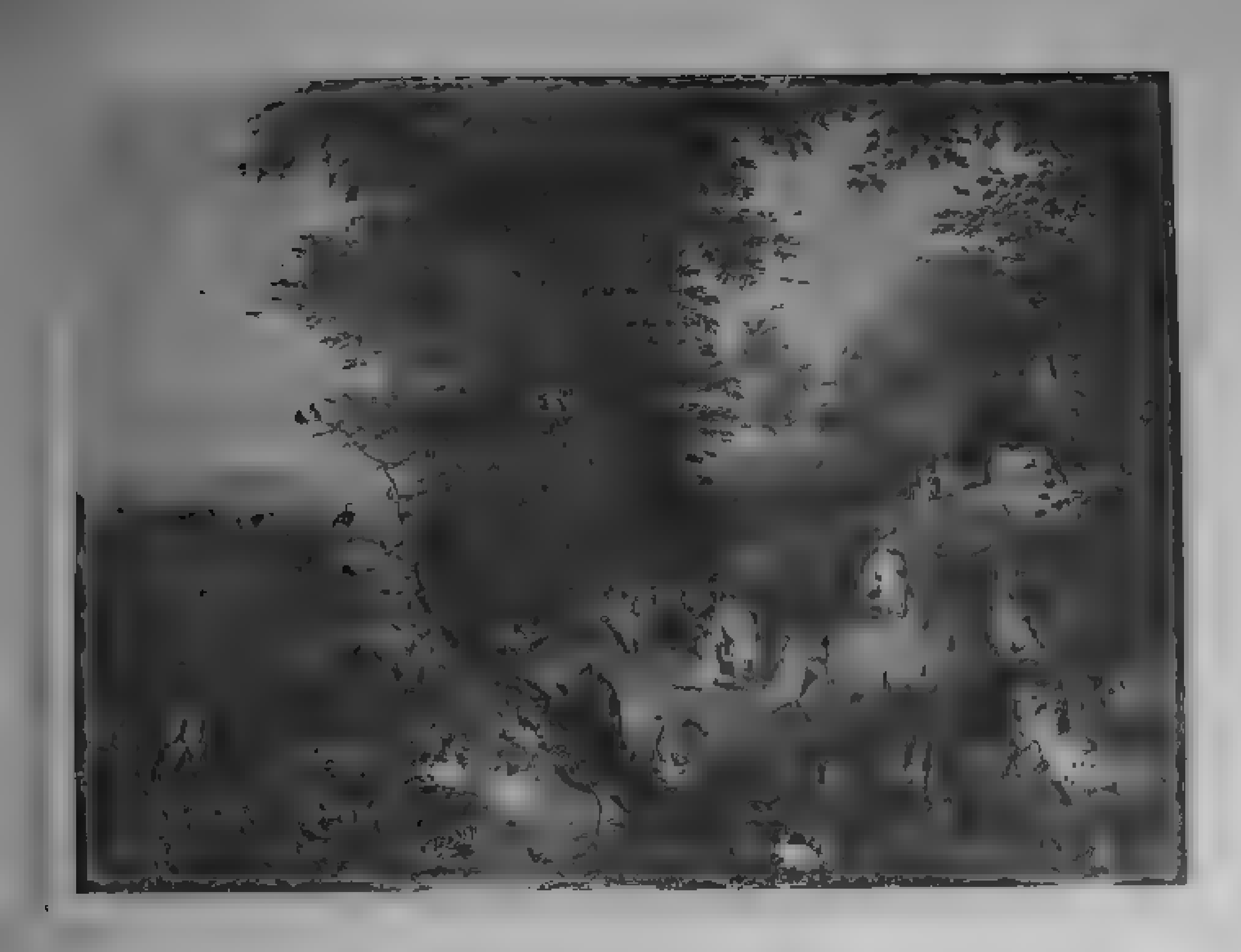
является непосредственной вдохновительницей. Если предыдущая группа подготовила почву для появления реализма Остаде и Зиберехта, то вторая служитъ источникомъ для всей дальнѣйшей эволюціи итальянскаго пейзажа: изъ нея выросло искусство Геркулеса Сегерса, отчасти Рембрандта, Эльсгеймера, обоихъ Пуссеновъ, Клода Лоррена и т. д. и т. д.

Эта «группа Яна Брейгеля» содержитъ въ себѣ впрочемъ не одни положительные элементы. Не ставя себѣ задачей постоянную провѣрку по натурѣ и занятые проблемами стильности, художники, входящіе въ нее, очень рано обнаружили склонность къ маньеризму. Съ другой стороны они очень много дали въ смыслѣ чисто техническаго развитія живописи. Даже Бриль или Савери кажутся какими-то «пролетаріями» рядомъ съ тѣмъ аристократическимъ великолѣпіемъ фактуры и красокъ, которое мы найдемъ и у Яна Брейгеля, и у Франкеновъ, и у Момпера.

Мы назвали семью художниковъ, къ которой обратились въ настоящей главѣ, «группой Яна Брейгеля», и дѣйствительно младшій сынъ Питера является самымъ блестящимъ и плѣнительнымъ среди своихъ товарищей, но не нужно думать, что онъ былъ чѣмъ-то въ родѣ «руководящаго генія». На значеніе вождей этой группы могутъ вполнѣ претендовать и другіе живописцы, особенно Пауль Бриль, имѣвшій огромный и «всемірный» успѣхъ при жизни, или же Іоосъ де Момперъ, одинъ изъ самыхъ чарующихъ виртуозовъ исторіи живописи. Съ другой стороны можно прослѣдить связи, которыя существуютъ между искусствомъ данной группы и творчествомъ пейзажистовъ первой половины XVI вѣка — и не только нидерландцевъ, но и итальянцевъ. Янъ Брейгель примыкаетъ къ Іерониму Коку[19], къ Блесу, къ Гасселю и особенно къ Валькенборху. Пауль Бриль очень многимъ обязанъ

нихъ частично. Впрочемъ иныя изъ этихъ произведеній Питера Брейгеля Младшаго, напр., копія съ «Избіенія младенцевъ» въ Антверпенѣ и копія съ «Вифлеемскаго избіенія» въ Брюсселѣ, отличаются своеобразной звучностью красокъ. Свое прозвище «адскаго» онъ заслужилъ картинами, изображающими преисподнюю, вродѣ [illegible] въ Уффици. — Приведемъ здѣсь же литературу о Брейгеляхъ, пропущенную нами во время верстки 1-го тома нашего труда: [illegible] 1908 [illegible] XXV, [illegible] Breughels [illegible] въ серіи [illegible]

[19] [illegible] извѣстенъ въ качествѣ [illegible] родился въ Антверпенѣ около 1510 г., умеръ, какъ кажется, въ Римѣ 3 октября 1570 г. Въ 1546 г. числился въ антверпенской гильдіи, но до этого [illegible] совершить путешествіе въ Италію, гдѣ онъ сошелся съ Вазари, которому сообщилъ свѣдѣнія о нидерландскихъ художникахъ. Вполнѣ достовѣрныхъ картинъ Кока не сохранилось; за таковую трудно считать сомнительную картину въ Вѣнскомъ музеѣ, изображающую [illegible] въ Римѣ, зато поразительнымъ образомъ характеризуютъ мастера его собственноручные офорты-пейзажи 1558 г., въ которыхъ крошечныя фигурки разыгрываютъ сцены изъ Библіи и миѳологіи. Исполнены они съ подлиннымъ мастерствомъ [illegible] Питеру Брейгелю [illegible] чѣмъ [illegible] Кока. Въ исторіи художественной культуры мастеръ играетъ, кромѣ того, [illegible] своимъ превосходнымъ изданіемъ [illegible] Среди нихъ особеннаго вниманія заслуживаютъ серія портретовъ нидерландскихъ художниковъ, похоронная церемонія по случаю кончины Карла V, собраніе видовъ римскихъ руинъ (1551 г.), собраніе античныхъ памятниковъ, орнаменты по рисункамъ Корн. Флориса, [illegible] Рафаэля, архитектурныя композиціи Вредемана де Вризе [illegible] 1558 [illegible] щійся авторомъ многихъ [illegible] Іеронимомъ.



Янъ Брейгель-Старшій. Рай. Виндзорскій замокъ

изученію Полидоро Караваджо и Муциана, а связь Момпера съ искусствомъ Саверія и Патенира прямо очевидна. Наконецъ, не надо думать, что группа, за которой мы для удобства оставляемъ имя Яна Брейгеля, была совершенно обособлена отъ группы «реалистовъ». Нерѣдко «реалисты» заражались «фантастами», и наоборотъ. Иной рисунокъ Гуфнагеля легко принять за Момпера, иной этюдъ Бриля — за произведеніе Конинкслоо и Винкбоонса. Но важны для насъ сейчасъ не тѣ черты, которыя сближаютъ обѣ группы, а тѣ, въ которыхъ безъ натяжки можно найти яркія и обособляющія ихъ характеристики.

Пауль Бриль былъ вызванъ въ Италію своимъ старшимъ, менѣе даровитымъ, братомъ Матіасомъ, изъ достовѣрныхъ работъ котораго дошли до насъ лишь довольно вялыя фрески въ Ватиканѣ, изображающія процессію,

расхаживающія по улицамъ Рима [95]. Пауль вступилъ въ семью интернаціональныхъ пейзажистовъ, исполнившихъ въ Римѣ огромныя декоративныя работы и ставшихъ такимъ большимъ живописнымъ «антрепренерамъ», какими были Федерико Цуккаро, Муціано и другіе академики и маньеристы. Мало-по-малу однако Бриль выдвинулся въ своей области главнымъ образомъ благодаря мастерству, съ которымъ онъ владѣлъ фресковой техникой, расцвѣчивая дали и украшая свои ландшафты разнообразными эффектами освѣщенія. Постепенно онъ занялъ одно изъ самыхъ почетныхъ мѣстъ въ художественномъ мірѣ, укрѣпляя въ то же время право гражданства за тѣмъ родомъ живописи, который онъ представлялъ и который былъ въ нѣкоторомъ загонѣ у «историческихъ живописцевъ».

Къ сожалѣнію, творчество Бриля намъ болѣе извѣстно по работамъ его послѣдняго періода, уже отражающимъ вліяніе натурализма (вспомнимъ бесѣдки винограда на сводахъ дворца Роспильози-Паллавичини, совершенно достойную натюрмортовъ самого Караваджо) и Адама Эльсгеймера. Несомнѣнно однако, что въ свое время болѣе ранія произведенія Бриля произвели на поселившагося (въ послѣдніе годы XVI вѣка) въ Римѣ Эльсгеймера сильное впечатлѣніе и помогли послѣднему освободиться отъ провинціальной робости. Особенно должны были поразить нѣмецкаго мастера необычайно энергично написанныя фрески, которыми Бриль украсилъ многіе дворцы и общественныя зданія Рима и въ которыхъ онъ выработалъ свой спокойно величавый стиль. Отъ произведеній своихъ соотечественниковъ картины Бриля отличаются и нѣкоторымъ «академическимъ» холодомъ и большимъ чувствомъ ритма, большей сноровкой въ выборѣ существенныхъ элементовъ, способностью уравновѣшивать массы и упрощать контуры. Эти черты отразились затѣмъ въ творчествѣ Эльсгеймера, и ихъ же мы встрѣчаемъ у Агостино Карраччи, у Альбани, у Клода Лоррена и у всѣхъ представителей «истори-

---

[95] Семья братьевъ Бриль происходила изъ Бреды, но родились оба художника въ Антверпенѣ: старшій, Матіасъ, около 1550 г., второй, Пауль, въ 1554 г. Матіасъ былъ ученикомъ своего отца, незначительнаго художника, Пауль — также совершенно неизвѣстнаго мастера Даміана Вортельманса. Матіасъ первый попалъ въ Римъ, и здѣсь ему досталась довольно видная работа въ Ватиканѣ — роспись большой галлереи Galleria Geografica, выходящей на дворъ S. Damaso, около 1580 г. Мастеръ изобразилъ въ 10 отдѣленіяхъ процессію перенесенія мощей св. Григорія изъ церкви S. Maria in Campo Marzo въ соборъ св. Петра. Фрески эти, лишенныя серьезнаго художественнаго достоинства, интересны какъ топографическій матеріалъ, ибо онѣ съ большой точностью рисуютъ римскія улицы и площади въ XVI вѣкѣ. Кромѣ того отъ Матіаса сохранилось нѣсколько слабоватыхъ рисунковъ въ Уффиціи и [illegible] пейзажныхъ гравюръ, [illegible] гравированныхъ Г. Гондіусомъ въ 1614 [illegible] Бальтенборха и Пауля Бриля, но среди нихъ нѣсколько интереснѣе другихъ тѣ, что изображаютъ [illegible]. Умеръ старшій братъ въ Римѣ въ 1584 г. — Пауль прибылъ въ Римъ около 1575 г. и, вѣроятно, поступилъ въ помощники къ Матіасу, а по смерти послѣдняго продолжалъ начатыя имъ работы въ Ватиканѣ. Среди нихъ [illegible] выдѣляется огромную фреску 1602 г., изображающую пейзажъ съ «Мученіемъ св. Климента». Кромѣ того живопись Пауля сохранилась во дворцѣ Латерана (1589–1590 г.), въ церкви S. Cecilia (1599) [illegible] и во дворцѣ Роспильози [illegible]. Умеръ Пауль 7 октября 1626 г. Онъ былъ женатъ на [illegible] Октавіи [illegible]. [illegible] Willem van Nieulandt (1584—1635), R. de Keninck [illegible] [illegible] картинахъ — [illegible] «Das Leben und die Werke der Brüder Matth. und Paul Bril», Leipzig, 1910.

ческаго пейзажа, мѣстомъ зарожденія и развитія котораго слѣдуетъ считать Римъ [1].

Въ періодъ сложенія личности Эльсгеймера пребывалъ въ Римѣ и Янъ Брейгель, сынъ Питера, не знавшій, однако, своего отца, котораго онъ потерялъ въ раннемъ дѣтствѣ, и воспитанный своей бабкой Маріей Бессемеръ-Вертюльстъ, опытной миніатюристкой, спеціальностью которой была живопись цвѣтовъ [2]. Янъ такъ и остался на всю жизнь миніатюристомъ, поразительно владѣвшимъ тончайшими кистями и самыми яркими красками, которыя онъ умѣлъ сочетать въ пріятные аккорды. Любви къ цвѣтамъ онъ также остался вѣренъ на всю жизнь. На многихъ его картинахъ разбросаны миріады пестрыхъ цвѣтовъ, иныя картины содержатъ одни цвѣты, расположенные красивыми пышными букетами, да и всѣ остальныя произведенія Яна имѣютъ что-то общее съ волшебной цвѣтистостью, мягкостью, свѣжестью и душистостью растительнаго царства. Если прозвище «бархатнаго», полученное Яномъ, кажется, нужно объяснить его склонностью къ роскошнымъ одеждамъ, то все же несомнѣнно, что въ бархатистости его живописи, въ ея сочной нѣжности и «роскошной ласковости» лежитъ основной секретъ его очарованія.

Жизнь Яна прошла въ сплошномъ успѣхѣ. Любители-меценаты наперерывъ старались заручиться его произведеніями и заказывали ему ихъ впередъ; товарищи, величайшіе художники Фландріи, приглашали его въ сотрудники или украшали его пейзажи фигурнымъ стаффажемъ. Этотъ успѣхъ не долженъ насъ удивлять. Чтобы понять положеніе Брейгеля среди современнаго ему художества, мало знать тѣ заурядныя картинки, снабженныя именемъ мастера, которыя попадаются во всѣхъ галлереяхъ (изъ нихъ большинство принадлежитъ его сыну, Яну II, и другимъ безчисленнымъ подражателямъ), но нужно знать лучшее, что создано «бархатнымъ Брейгелемъ»: какъ-то рядъ миніатюрныхъ картинокъ, исполненныхъ для Федериго Бор

---

[1] Нѣкоторые историки при этомъ ставятъ это зарожденіе и развитіе римскаго историческаго пейзажа въ связь съ [illegible] творчествомъ цѣлаго ряда художниковъ, [illegible] Полидоро и Матурино; не слѣдуетъ ли, однако, видѣть въ немъ отраженіе впечатлѣній отъ грандіозной природы римскихъ окрестностей.

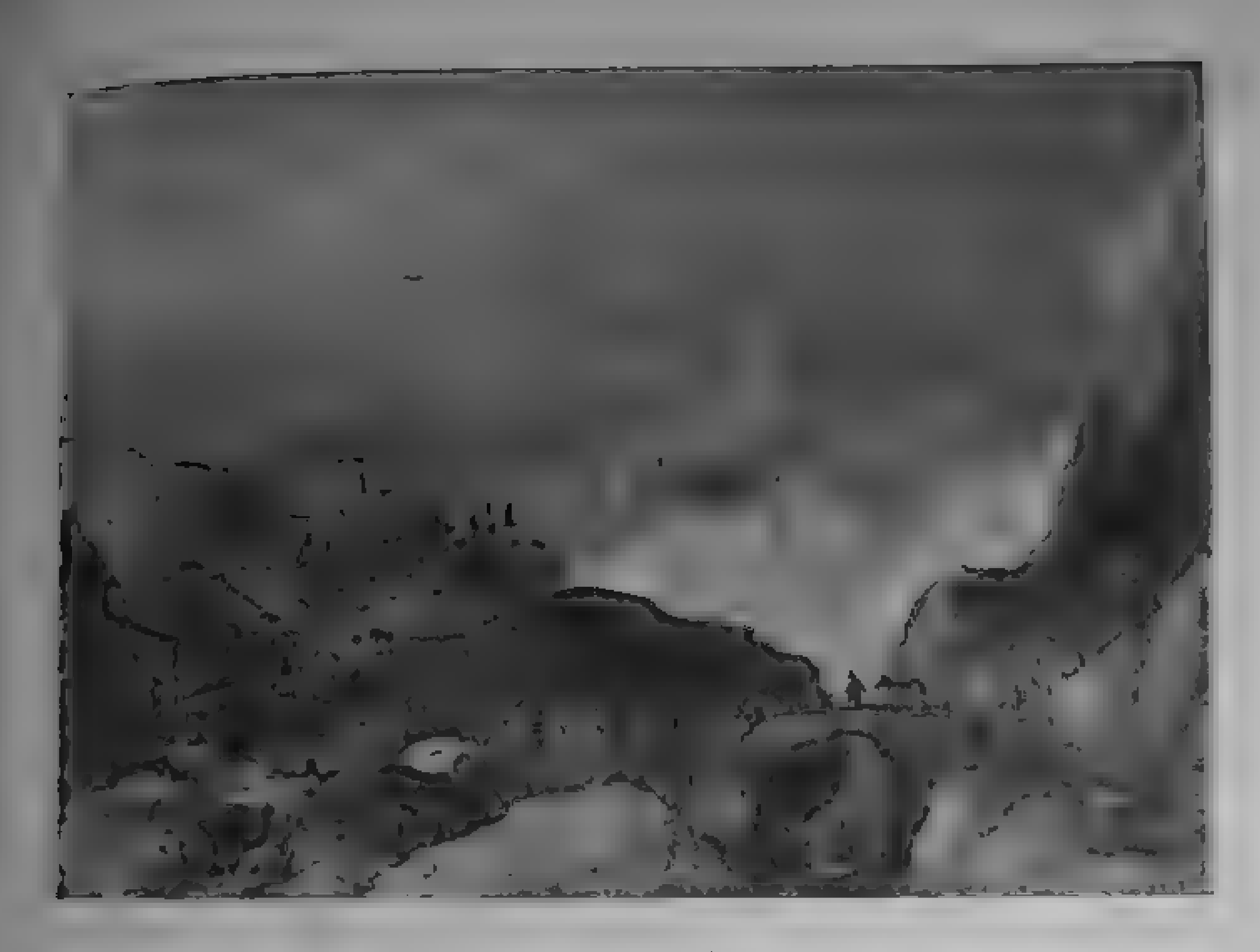
[2] Jan Brueghel, прозванный Fluweelen Brueghel, родился въ Брюсселѣ въ 1568 г. Отца своего онъ потерялъ будучи годовалымъ ребенкомъ и художественнымъ воспитателемъ [illegible] его бабушка съ материнской стороны, Марія де Бессемеръ, вдова Питера Кука, [illegible] поступилъ къ П. Гутеницу въ Антверпенѣ († 1583). [illegible] Янъ отправился въ 1593 г. въ Римъ; въ 1596 г. онъ былъ въ Миланѣ, а въ 1597 г. переѣхалъ въ Антверпенъ и въ томъ же году принятъ въ антверпенскую гильдію, въ 1601 г. [illegible] Янъ Брейгель былъ близокъ съ лучшими людьми своего времени и друженъ съ Рубенсомъ. Умеръ мастеръ, какъ кажется, отъ холеры 21 марта 1625 г. Дочь его Анна вышла впослѣдствіи замужъ за младшаго Тенирса. Изъ безчисленныхъ подражателей Брейгеля заслуживаютъ вниманія его сынъ Янъ Б. II (1601—1678), Говартсъ, [illegible] ванъ Стальбентъ, [illegible] Миро (1570—1635), ученикъ Конинксло и [illegible] художниковъ «Франкентальской группы» — Матіасъ Моланусъ [illegible] Питеръ Схубрукъ (1580—1606) [illegible] конца XVII в. [illegible] (1680—1740). Иногда [illegible] такіе самобытные мастера, какъ Г. Конинксло, Пауль Бриль, Р. Савери, Д. Винкбоонсъ, Іоосъ де Момперъ, Адріанъ ванъ Ньюландтъ. Наконецъ, Брейгеля напоминаютъ фоны на картинахъ нѣкоторыхъ итальянскихъ живописцевъ [illegible] «Венеціанскаго [illegible]» на картинахъ Роттенгаммера.

ромео, архіепископа миланскаго (нынѣ хранящихся въ „Амброзіанѣ“) и кар-тинъ въ Луврѣ „Воздухъ“ и мадридскихъ серіи аллегорическихъ композицій и двѣ картины „Эрмитажа“ — „Куранск[illegible]“ и „Деревенька“. „Лѣсныя“ кар-тины Брейгеля и тѣ, что снабжены массою фигуръ животныхъ, прибли-жаютъ его къ Руланту Саверей, при чемъ трудно выяснить вопросъ, съ кѣмъ именно на кого вліялъ, и скорѣе слѣдуетъ допустить, что сходство здѣсь случайное, вызванное одинаковостью условій развитія обоихъ мастеровъ и ихъ происхожденіемъ отъ Конинксло. Напротивъ того, миланскія кар-тинки выдаютъ связь Брейгеля съ искусствомъ Бриля, при чемъ опять таки нельзя игнорировать, что вліяніе обоихъ встрѣтившихся въ Римѣ художни-ковъ могло быть обоюднымъ.

Среди картинъ мадридскаго Прадо исключительно прекрасна серія „пяти чувствъ“. Въ то время любители живописи добивались имѣть отъ мастеровъ подобныя „энциклопедіи“ ихъ искусства, а художники изощрялись въ томъ, чтобы показать свое совершенное умѣніе, разносторонность знаній, остро-уміе комбинацій и намековъ. Съ развитіемъ въ высшемъ свѣтѣ изощренности („прециозности“) меценаты стали наперерывъ устраивать „кабинеты рѣдкостей“, и въ этихъ коллекціяхъ особенно цѣнились такія картины, вѣрнѣе „картинки“, въ которыхъ художники совершали фокусническія чудеса законченной выписки и часто рисовали на крошечномъ пространствѣ всѣ тѣ предметы, которые со-ставляли гордость собирателя. Такъ и мадридская «серія чувствъ» Брейгеля лишь предлогъ для того, чтобы въ маленькихъ размѣрахъ изобразить сотни и прямо тысячи предметовъ, частью произведенія природы, частью «произ-веденія человѣческаго генія».

Для „Зрѣнія“ художникъ выбралъ самую кунсткамеру своего заказчика. Въ перемѣшку лежатъ и стоятъ здѣсь портреты и картины Рубенса, Ра-фаэля, Тиціана, старонидерландскихъ мастеровъ, античные бюсты, глобусы, подзорная труба, астролябія, букетъ съ цвѣтами; въ глубинѣ зала откры-вается видъ съ одной стороны на городскую улицу, съ другой — на за-литую солнцемъ картинную галлерею. Чувство „Осязанія“ художникъ ха-рактеризуетъ цѣлующейся съ Амуромъ Венерой, которыхъ окружаютъ пред-меты, частью пріятные на ощупь, частью доставляющіе людямъ мученія (слѣва груда оружія, на столѣ хирургическіе инструменты, ближе на полу корзина съ бархатистымъ виноградомъ, черепаха съ ея выпуклой гладкой скорлупой, мягкій персидскій коверъ); въ глубинѣ на стѣнѣ картины [illegible]стихъ мученій и страданій Христовыхъ развиваютъ опять тему о болѣзнен-ныхъ ощущеніяхъ, тогда какъ гротъ слѣва въ фонѣ служитъ мастерской Вулкана, въ которой и выдѣлывается оружіе, лежащее на первомъ планѣ *).

*) Картина „Слухъ“ съ ея [illegible], откры-вающейся [illegible] просторныхъ далей, — типичный [illegible] фламандскій [illegible] XVI [illegible] Амуръ [illegible] по формамъ [illegible] въ перспективѣ, встрѣчающихся здѣсь ошибокъ не [illegible] и первый нидерландскій теоретикъ [illegible]



Іосе̌ъ де Момперъ. Горный пейзажъ. Дрезденская галлерея

Всего типичнѣе для Яна въ серіи Прадо картина «Обоняніе». Чувствуется, что здѣсь онъ уже не только старался угодить заказчику и тѣшился собственнымъ умѣніемъ, но и н а с л а ж д а л с я творчествомъ и природой. Передъ нами восхитительный садъ (справа родъ «грота»), [illegible] мы видимъ въ [illegible] видахъ слѣва подернутыя сизымъ туманомъ дворцы, видимые [illegible] почти закрытой растеніями стѣны въ глубинѣ прямо посреди композиціи [illegible] деревьевъ, уводящихъ глазъ въ даль. Часто Брейгель бываетъ схематиченъ въ своихъ пріемахъ, и, въ частности, онъ утрируетъ [illegible] извѣстный еще со времени Петруса Кристуса, сообщая горячіе (коричневые, желтые или рыжіе) оттѣнки ближнимъ предметамъ, а холодные (голубые) дальнимъ. Но въ данномъ случаѣ мастеръ прямо [illegible] [illegible] ничуть не менѣе [illegible]

[illegible]

Еще красивѣе фона — цвѣтникъ перваго плана на этой картинѣ. Какъ полевая, такъ и садовая флора представлена здѣсь въ какой-то безумной роскоши. Частью цвѣты размѣщены по китайскимъ вазамъ и горшкамъ, частью они лежатъ грудами на полу, частью произрастаютъ густыми кущами прямо изъ земли. Среди всего яркаго, узорчатаго, мягкаго и ласковаго міра Рубенсъ вписалъ въ картину своего друга одну изъ своихъ рыхлыхъ, мясистыхъ бѣлыхъ женщинъ, и вотъ приходится сказать, что эта фигура, прекрасная сама по себѣ, детонируетъ во всемъ ансамблѣ, вноситъ элементъ чего-то черезчуръ грубаго, плотскаго въ это царство хрупкихъ и безмолвныхъ «существъ», сверкающихъ волшебными красками, издающихъ пьянящіе запахи и извивающихся всѣми возможными линіями. Какимъ тонкимъ человѣкомъ должно было быть Янъ Брейгель, вѣдь всѣ эти цвѣты не только писаны искусно и точно, но передана какъ бы самая ихъ душа.[100]

Въ нѣсколькихъ картинахъ Брейгель вспоминаетъ завѣты отца, и, однако, эти его деревенскія улицы, «катки» и городскія площади лучше всего доказываютъ, что «бархатный» Брейгель не могъ понять искусство «мужицкаго» Брейгеля. Грандіозное стихійное чувство жизни, составляющее самую суть искусства Питера, неизвѣстно сыну. Янъ, воспитанный женщиной, избалованный высшимъ обществомъ, обнаруживаетъ даже тамъ, гдѣ онъ идетъ вслѣдъ за отцомъ, полную свою неспособность отнестись къ природѣ и къ жизни съ тѣмъ страстнымъ вниманіемъ, съ которымъ относился къ нимъ «послѣдній готикъ». Всегда эпическія темы Питера въ переложеніи Яна превращаются въ изящныя неправдоподобныя пасторали, въ кокетливую игру формами. Менѣе всего вѣришь деревенскимъ пейзажамъ Яна — это не болѣе какъ шутки или какія-то иллюстраціи къ буколической поэзіи современныхъ стихотворцевъ. Опредѣленно ложно-классическихъ элементовъ въ такихъ пейзажахъ не встрѣчаешь, но они такіе изящные, такіе вымытые, такіе пестрые и нарядные, что, глядя на нихъ, скорѣе приходятъ на умъ тѣ всякія игрушки и бездѣлушки, которыя разставлялись по этажеркамъ и столикамъ дворцовыхъ залъ, нежели тѣ села, которыя разбросаны въ окрестностяхъ Брюсселя и Антверпена и которыя, какъ зеркало, отражаетъ искусство геніальнаго правдолюбца Питера.

Въ смыслѣ разработки лѣсного и вообще «дикаго» пейзажа заслуга Брейгеля болѣе опредѣленна. Та правдивая нота, которая поражаетъ въ садѣ мадридскаго «Обонянія», та окутанность атмосферы, которая такъ прекрасно выразилась въ луврскомъ «Воздухѣ», встрѣчается и въ лѣсныхъ пейзажахъ Брейгеля. Въ сравненіи съ нимъ Конинксло покажется жесткимъ, Бриль — черноватымъ, Саверей — слишкомъ наивнымъ, «провинціальнымъ»

[100] Восхитительны картины Яна Брейгеля, представляющія «Обоняніе» въ Мадридѣ и «Воздухъ» (въ Луврѣ) — части серіи «Элементовъ». Въ «Воздухѣ», являющемся «энциклопедіей» пернатаго царства, очень типичны для мастера дали, состоящія изъ [illegible] сферы и точно паромъ отходящихся далей.

Въ этой специальной области Брейгель можетъ уже соперничать съ самимъ Эльсгеймеромъ. Но одна черта портитъ все же и данную категорію картинъ мастера — это наклонность къ кокетливой нарядности. Въ угоду ей онъ безъ мѣры утрируетъ синеву, мельчитъ узорчатый рисунокъ листвы, противопоставляетъ все однѣ и тѣ же звонкія краски (зелень мѣдянки съ кобальтомъ), вводитъ въ свои, иногда очень поэтичныя, темы совершенно лишнія фигуры, разодѣтыя въ чрезмѣрно пестрыя одежды. Иногда Брейгель позволяетъ другимъ художникамъ населять свои картины, и тогда разладъ между поэтичнымъ фономъ-пейзажемъ и этимъ «чиннымъ» стаффажемъ становится особенно явственнымъ. Впрочемъ, большимъ гармоніямъ природы Брейгель вообще не умѣетъ внимать. Что онъ различаетъ въ ней — это лишь пѣсенки, мадригалы и романсы. Если твореніе Брейгеля и можно сравнить со сборниками изящной свѣтской поэзіи, если въ немъ и попадается не разъ та или иная иллюстрація къ дѣтской сказкѣ во вкусѣ Музеуса или братьевъ Гриммъ, то во всякомъ случаѣ въ немъ не проявляется подлинное дыханіе матери-земли, чувство единенія человѣка съ природой. Глядя на его опрятныя картинки, невольно приходитъ на умъ, что едва ли рѣшался щеголь Янъ портить свои богатые костюмы, сидя на красящей травѣ, на сыромъ мхѣ и голыхъ суровыхъ скалахъ. Онъ, безъ сомнѣнія, любилъ природу, но какъ любитъ ее царедворецъ, проѣзжающій въ мягкой коляскѣ по убитымъ дорожкамъ парка.

Чрезвычайно близко къ Яну Брейгелю подходитъ его постоянный сотрудникъ Гендрикъ ванъ Баленъ и художники семьи Франкенъ*. Но сравнительно съ ними, также утонченными, склонный къ мелочности, Брейгель можетъ показаться мощнымъ, здоровымъ — настолько ихъ творчество еще болѣе отдано служенію «прецiозному» вкусу аристократическихъ любителей.

---

* Изъ многочисленной семьи Francken или Franck или Vranck заслуживаютъ вниманія въ общей исторіи живописи слѣдующіе художники: три сына живописца Николая изъ Герентальса (1520—1596), всѣ три — ученики Ф. Флориса: Іеронимусъ или Іеронимъ (1540—1610), живописецъ французскаго короля, жившій съ 1566 г. въ Фонтенебло и въ Парижѣ (ему приписываютъ прекрасный intérieur въ Стокгольмѣ, картину, относящуюся къ 1620-мъ годамъ [illegible]), Францъ Старшій (1542—1616) и Амвросій (1544—1618); кромѣ того, Францъ Франкенъ Младшій — сынъ Франца Франкена и его ученикъ (1581—1642). [illegible] между авторами Амброзіусомъ, старымъ Іеронимомъ и Габріелемъ. Настоящимъ основателемъ [illegible] Франкенъ [illegible], во всякомъ случаѣ, считать Франца I. — Въ семьѣ художниковъ Балена болѣе всего извѣстенъ Гендрикъ ванъ Баленъ I, родившійся въ Антверпенѣ въ 1575 г., ученикъ А. В. Ноорта и умершій 17 іюля 1632 г. Въ 15[illegible] г. онъ посѣтилъ Италію. [illegible] Въ эту группу съ Баленами и Франкенами можно еще включить цѣлый рядъ художниковъ, [illegible] которыхъ отдѣльнаго упоминанія заслуживаетъ Симонъ де Восъ (1603—1676) [illegible]

настолько они поглощены всѣмъ тѣмъ, что въ живописи является «игрой». Въ твореніи Яна мы можемъ выбрать рядъ картинъ, полныхъ подлинной поэзіи и чувства. Его «свѣтскіе мадригалы и романсы» все же отражаютъ живыя, а иногда и довольно сильныя впечатлѣнія. Напротивъ того произведенія Франкеновъ и Балена — сплошное виртуозничанье, это скорѣе предметы художественной промышленности, нѣчто родственное издѣліямъ ювелировъ, персидскимъ коврамъ, китайскому фарфору, и правильнѣе всего разсматривать ихъ картины въ качествѣ прелестныхъ «вставокъ», предназначенныхъ для того, чтобы «поднять» красочный эффектъ какихъ-либо рѣзныхъ панелей, шкафовъ эбеноваго дерева или одѣтаго въ мраморъ камина.

Коллекціонерскій снобизмъ нашихъ дней выражаетъ свою безтолковость именно по отношенію къ такимъ произведеніямъ, какъ картины группы Франкеновъ и имъ подобныхъ. Завсегдатаи антикварныхъ магазиновъ готовы заплатить десятки тысячъ за восточную вазу, за старинную шпалеру, за оттискъ цвѣтной гравюры, и напротивъ того, они презираютъ подлинные «цвѣты живописи» — эти картины «друзей Рубенса», картины, восхищавшія такихъ гурмановъ краски, какими были фламандскіе бюргеры и аристократы начала XVII вѣка. Въ той даже небрежности, съ которой Франкены относятся къ дѣйствующимъ лицамъ, въ той схематичности, которая проглядываетъ въ ихъ движеніяхъ, есть своя декоративная прелесть — именно она-то и сообщаетъ ихъ картинкамъ скромный «подчиненный» характеръ, дающій имъ возможность «аккомпанировать» другія, болѣе сильныя и значительныя темы. Подобно «гротескамъ» итальянцевъ XVI вѣка Перино, Джовани да Удине, Поччети и мн. др., декоративныя картинки Франкеновъ и Балена указываютъ на удивительную общую культуру искусства, на все то, что дозволяло въ свое время скромнымъ, но все же цѣннымъ талантамъ оставаться скромными и тѣмъ самымъ цѣнными.

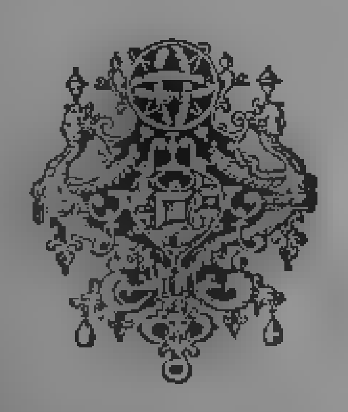
Аналогичную роль съ Франкенами и Баленомъ игралъ еще одинъ антверпенецъ — Іоосъ де Момперъ [1]. И его картины предназначались главнымъ образомъ для украшенія стѣнъ, а не для отдѣльнаго любованія. Но все же Мом

---

[1] Jodocus или Joos de Momper II былъ внукомъ живописца Jodocus de Momper I (1516—1559), произведенія котораго не дошло до насъ. Іоосъ де Момперъ родился въ Антверпенѣ въ 1564 г. (семья происходила изъ Брюгге) и, вѣроятно, былъ ученикомъ своего отца; принятъ Іоосъ въ гильдію въ 1581 г., женился 4 сентября 1590 г. на Елизаветѣ Гобеинъ; въ 1611 г. онъ состоялъ старшиной гильдіи, умеръ 5 февраля 1635 г. До сихъ поръ не выяснено, совершилъ ли Момперъ далекія путешествія и въ частности былъ ли онъ въ Италіи. [illegible] рисунокъ 1592 г. въ Альбертинѣ изображаетъ видъ Рима, но [illegible] мысль, что прекрасные горные виды, изображенные на большинствѣ картинъ художника, единственно плоды его фантазіи или подражанія картинамъ товарищей, бывшихъ въ Тиролѣ и въ Швейцаріи. Кромѣ Іооса, заслуживаютъ еще вниманія слѣдующіе члены этой фамиліи: отецъ его Бартоломеусъ, граверъ и издатель (не ему ли принадлежатъ рисунки сборниковъ видовъ въ собраніяхъ С. Пренича и въ Арсенальскаго?), Франсъ (1603—1660), работавшій въ манерѣ Я. Мостерта и Гойена, и сынъ Іооса Филиппъ († около 1635 г.), которому часто приписываютъ фигуры на картинахъ отца. Кромѣ него фигуры на картинахъ Іооса де Момперъ писали Рубенсъ, всѣ три Франкена, Я. Франхольсъ, Баленъ, Вранксъ и оба Тенирса.

пера нельзя ставить въ одинъ рядъ со скромными ремесленниками. Это былъ сильный художникъ, обладавшій необычайно размашистой техникой и удивительно звучной красочностью.

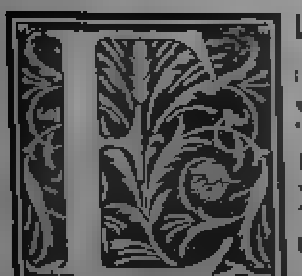
Момперъ играетъ въ развитіи пейзажа болѣе видную роль, нежели это обыкновенно думаютъ. Онъ не только стоитъ выше своихъ соотечественниковъ пейзажистовъ круга Рубенса (въ родѣ Лукаса ванъ Удена), ему не только многимъ обязаны такіе эффектные мастера, какъ де Вадеръ и Артуа, но мы встрѣчаемъ отголоски его широкихъ пріемовъ, его гибкой техники, его красиво условныхъ тоновъ въ творчествѣ гиганта Веласкеза, здоровяка Орренте, очаровательнаго Фети и причудливаго Геркулеса Сегерса, а косвеннымъ образомъ Момперъ повліялъ и на Маньяско, и на Гойю, и на многихъ другихъ мастеровъ. Это у Момпера горный пейзажъ, возникшій еще въ Нидерландахъ въ XV вѣкѣ, вступившій затѣмъ подъ вліяніемъ Италіи въ новую эру въ творчествѣ Патенира, Блеса, Скореля, Питера Брейгеля, Валькенборха и Гуфнагеля, достигъ въ началѣ XVII вѣка какой-то предѣльной легкости и воздушности. Затѣйливѣе Момпера сочиняли свои пейзажи Пауль Бриль, Янъ Брейгель и всѣ ихъ послѣдователи, но у Момпера мы найдемъ самыя благородныя сочетанія красокъ (и вовсе не однихъ только условныхъ «трехъ тоновъ»), наиболѣе плавную и энергичную технику, обостренное «пониманіе пространства». Наслажденіе доставляютъ картины Момпера и вблизи и издали: вблизи насъ волнуетъ бравурность его кисти, его смѣлые потоки краски, его могучіе удары кисти; издали этотъ прекрасный хаосъ техники складывается въ спокойныя симфоніи, въ чудесныя перспективы, открывающіяся на природу, въ которой фантастика чудеснымъ образомъ сплетается съ тонкой наблюдательностью[112].



[112] Близко къ Момперу стоитъ Tobias Verhaecht или van Haecht, извѣстный болѣе всего благодаря тѣмъ, что онъ былъ первымъ учителемъ Рубенса. Верхехтъ или вѣрнѣе Фергехтъ родился въ Антверпенѣ въ 1561 г. и умеръ тамъ же въ 1631 г. Будучи во Флоренціи, онъ пользовался милостью [illegible] живописцевъ, не играющихъ, однако, выдающейся роли въ исторіи живописи. Произведенія [illegible] въ Ахенскомъ, въ Брюссельскомъ, въ Мадридскомъ, въ Вѣнскомъ музеяхъ (и въ Венеціанской Академіи подъ именемъ Матвѣя Кока). Верхехтъ, бывшій [illegible] старше Момпера [illegible] напоминаютъ Валькенборха и Гуфнагеля.

Вредеманъ де Врисъ. Внутренность роскошн[illegible]

IX



НЕ намъ остается сказать нѣсколько словъ объ отдѣльной отрасли живописи въ Нидерландахъ — объ архитектурной. Мы уже видѣли, какого великолѣпія въ изображеніи архитектуры внѣшней и внутренней достигли нидерландцы въ XV вѣкѣ. Несмотря на пробѣлы въ знаніяхъ перспективы, на несоразмѣрность фигуръ по отношенію къ помѣщеніямъ, въ которыхъ онѣ расположены, картины Эйковъ, «Флемаля», Роже, Оуватера и Мемлинга, изображающія внутренности церквей

[illegible]

Вредеманъ де Врисъ. Дворецъ съ садомъ. Вѣнскій музей

комнаты зажиточныхъ бюргеровъ, дворцы или руины принадлежатъ къ высшимъ достиженіямъ живописи. Предѣльнаго великолѣпія и въ этой области достигъ Эйкъ; особенно прекрасны „Interieur"ы мастера, частью сочиненные или составленные, частью какъ будто заимствованные у дѣйствительности, но въ цѣломъ, исполненные изумительной правды. Въ смыслѣ игры свѣта, градаціи полутоновъ, тонкихъ деталей, координаціи красокъ такіе interieur'ы, какъ тѣ, которые мы видимъ на «Мадоннѣ Ролена» или на эрмитажномъ «Благовѣщеніи» Эйка, какъ и «Воскресеніи Лазаря» Оуватера, какъ и «Святой Роднѣ» Гертгена, означаютъ верхъ совершенства и [illegible] до сихъ поръ не имѣвшимъ подобныхъ. Нѣсколько позднѣе еще [illegible] архитектурная часть у Роже, Флемаля и Мемлинга, но и эти мастера превосходно «чувствуютъ камень», владѣютъ огромными знаніями и [illegible] въ частности Мемлингъ находитъ своеобразные пріемы для того, чтобы использовать архитектуру, дѣлать ее незамѣтной и все же [illegible] важнымъ для общаго эффекта, фономъ.

В. Ш. Эренбергъ. Внутренность собора. Вѣнскій музей.

Въ XVI вѣкѣ изображеніе архитектуры на картинахъ получаетъ полное развитіе, но нельзя сказать, чтобы оно подвигалось впередъ въ чисто-живописномъ отношеніи. Изъ Италіи нидерландскіе художники получаютъ кодексъ чуждыхъ имъ формъ и въ то же время они дѣлаютъ большіе успѣхи въ познаніи перспективы. У мастеровъ XV вѣка все, хотя бы и сочиненное, представляется намъ заимствованнымъ у дѣйствительности. Вымышленность проглядываетъ въ томъ, что въ громадномъ соборѣ стоитъ фигура Богоматери, почти касающаяся головой сводовъ, или очень правдоподобный [illegible] благолѣпіемъ размѣры не могутъ быть отнесены къ какому-либо опредѣленному и существовавшему типу зданія, или Рожеръ придумываетъ рядъ діорамическихъ оконъ, и черезъ послѣднія мы глядимъ на представленныя событія. Однако сами по себѣ эти комнаты, соборы и сады вполнѣ возможны. Напротивъ того, у Мабюзе, у Луки Лейденскаго, у Босха, у Ку[illegible] Конинклоо архитектура становится невозможными и дикими фантастизмами. И все равно, остаются ли одни мастера вѣрными формамъ готики, принимаютъ ли другіе новую систему ренессанса, смѣшиваютъ ли

третьи и старое и новое, и свое и чужое — въ з[а]р[ѣ]дкими исключеніями (среди которыхъ мы, разумѣется, встрѣчаемъ и послѣдняго голланд[ца] П[ер]е[лл]е) уже не заботятся о томъ, чтобъ ихъ постройки напоминали убѣдительность, а напротивъ того, ищутъ какъ бы поразить зрителя замысловатостью своихъ выдумокъ. Такимъ образомъ архитектурная живопись отрывается постепенно отъ жизни, и въ нее, какъ слѣдствіе этого, проникаетъ элементъ какой-то схоластичности.

Въ то же время наблюдается и еще одно явленіе. Именно съ момента, когда художники перестали «чувствовать» зданія, съ момента, когда въ изображенія архитектуры проникъ элементъ виртуозной игры формами, иначе говоря элементъ чисто эстетическій, а прежняя мистичность стала вытѣсняться разсудочностью, съ этого момента могла возникнуть и новая чисто «эстетическая отрасль» живописи — архитектурная, постепенно завоевавшая себѣ отдѣльное существованіе.

Въ данномъ случаѣ опять таки Италія явилась вдохновительницей. Здѣсь еще въ XV вѣкѣ отдѣльныя архитектурныя изображенія стали служить декоративнымъ цѣлямъ или же какими-то наглядными показателями научныхъ открытій въ области перспективы. Вспомнимъ Брунеллески, Альберти, Лаурану, а также сотни интарсіаторовъ и мебельныхъ живописцевъ. Съ распространеніемъ же свѣтскихъ театральныхъ представленій эта отрасль получила въ Италіи новое развитіе и быстро пошла впередъ. Уже въ первой половинѣ XVI вѣка писались декораціи, достигавшія, судя по отзывамъ современниковъ, полной иллюзорности, и мы охотно этому вѣримъ, хотя бы изучивъ десятокъ кассонныхъ картинъ Сарго, Франчабиджо и Пьеро ди Козимо, несомнѣнно отражающихъ подобныя зрѣлища. Въ сочиненіяхъ Серліо теоретическія открытія въ области декораціонной перспективы становятся общимъ достояніемъ, а будучи изданы въ переводѣ Питеромъ Коуке, совѣты болонскаго зодчаго становятся однимъ изъ евангелій новой художественной жизни въ Нидерландахъ. Не долго приходится ждать, пока и сами Нидерланды не даютъ своего Серліо въ лицѣ Ганса Вредемана де Фриса[*], въ 1555 году издавшаго свою первую тетрадь архитектурно-орнаментныхъ мотивовъ. Вслѣдъ за этимъ выпускомъ послѣдовалъ длинный рядъ другихъ, и кромѣ того Вредеманъ писалъ картины, служившія какъ бы доказательствомъ того, что его прописи пригодны, что этотъ родъ живописи можетъ лучше, чѣмъ всякій иной, служить цѣлямъ декоровки[*].

---

[*] Одно изъ раннихъ сочиненій Вредемана [illegible] 26 листовъ [illegible]

[*] [illegible] родился [illegible] въ Леуварденѣ въ 1527 [illegible] Вредеманъ [illegible]

Рогира Геррит[illegible] въ Леуварденѣ [illegible] въ Мехельнѣ В. въ [illegible] участіе въ декоративныхъ работахъ [illegible]

Нельзя сказать, чтобы рисованныя и гравированныя «перспективы» Вредемана отличались вполнѣ чистымъ вкусомъ, — въ нихъ очень много наивной перегруженности и «хитростей», а построения ихъ вѣрны, но не отступаютъ отъ довольно примитивныхъ схемъ. Характерно, напримѣръ, что почти всѣ его композиции «фронтальны», т. е. состоятъ изъ плоскостей параллельныхъ и перпендикулярныхъ къ плоскости картины. Не болѣе художественны и картины Вредемана, нагруженныя безчисленными деталями, написанными очень сухо и безъ настоящаго чувства красочности. Восхитительную игру тѣней и свѣта, которой мы такъ любуемся у Эйка или у Гэртгена, замѣнили крайний схематизмъ и теоретическая расчетливость. Все сдѣлано по правиламъ, но ничто не передаетъ жизнь. Тѣмъ не менѣе, творчество Вредемана имѣло большой успѣхъ среди современниковъ; мало того, — именно оно опредѣлило на цѣлые сто лѣтъ состояние «архитектурной живописи» въ южныхъ Нидерландахъ [116].

Даже послѣдние изъ крупныхъ антверпенскихъ живописцевъ архитектуры (по происхождению нѣмцы), Эренбергъ [117] и Герингъ [118], хотя и владѣютъ превосходной, гибкой и сочной техникой, хотя и усвоили нѣкоторыя завоевания голландцевъ Я. Б. Ваникса и Э. де Витте въ смыслѣ распоряжения свѣтотѣнью, хотя и знаютъ азбуку архитектуры не хуже Биббиены, все же и они еще въ 1660-хъ и 1670-хъ годахъ придерживаются формулъ Вредемана. Ихъ картины (особенно картины поистинѣ большого мастера Эренберга) прекрасны, но имъ недостаетъ убѣдительности, онѣ все еще выдаютъ свое происхождение отъ теоретическихъ построений, отъ «прописей» родоначальника нидерландской архитектурной живописи.

тектурныхъ формъ и перспективы. Въ 1555 г. выходитъ первый сборникъ Вредемана — книга картушей. Въ 1561 г. онъ работаетъ въ Мехельнѣ и пишетъ здѣсь архитектурныя картины. Съ 1565 по 1570 г. и съ 1576 по 1586 г. мастеръ живетъ въ Антверпенѣ; въ промежуткахъ между этими годами — въ Аахенѣ, куда онъ бѣжитъ отъ гонения герцога Альбы, и въ Люттихѣ. Послѣдние десять лѣтъ пребывания въ Антверпенѣ Вредеманъ состоитъ на службѣ у города. Въ 1586 г. мастеръ отправляется черезъ Франкфуртъ въ Вольфенбюттель, въ 1589 г. въ Брауншвейгъ, въ 1591 г. въ Гамбургъ, въ 1592 г. въ Данцигъ. Послѣ того онъ снова посѣщаетъ Гамбургъ, Прагу (здѣсь сынъ его Пауль былъ занятъ работами для императора, а самъ Вредеманъ пишетъ къ [illegible] двору Рудольфа рядъ перспективъ въ Градчинѣ), Гаагу, Гамбургъ и снова Амстердамъ (1604 г.). Въ 1604 г. имъ изданъ его главный трудъ «Perspective [illegible]». Годъ смерти В. д. В. неизвѣстенъ; еще въ 160[illegible] г. онъ подаетъ прошение въ Лейденский университетъ — принять его въ качествѣ лектора по архитектурѣ, однако, ему отказываютъ въ этомъ, несмотря на покровительство принца Морица. [illegible]

[115] Изъ [illegible] мастера укажемъ на картины въ Лувръ («Орфей» въ Артусгофѣ и семь перспективъ въ ратушѣ), въ Гамптонъ Кортѣ 1566 г., въ Вѣнскомъ музеѣ 1596 г. Поразительныя перспективы, украшавшия [illegible] въ Гамбургѣ, погибли во время пожара. Оба сына мастера, Пауль и Саломонъ, были его дѣятельными помощниками.

[116] И въ Голландии, гдѣ Вредеманъ кончилъ жизнь, стиль его живописи продержался вплоть до 1650-хъ годовъ, но только тамъ уже съ 1620-хъ годовъ стала замѣчаться реакция противъ него и извѣстное возвращение къ традициямъ, къ чисто живописному пониманию задачъ.

[117] W. [illegible] Ehrenberg von [illegible] или von Ehrenberger родился въ маѣ 1630 г. (крещенъ 19 мая) въ Антверпенѣ, по другимъ свѣдѣниямъ, въ 1637 г. въ Германии; въ 1663 г. принятъ мастеромъ въ антверпенскую гильдию; умеръ около 1676 г. Лучшая картина мастера въ Вѣнскомъ музеѣ помѣчена 1664 г. Стаффировали картины Эренберга всѣ лучшие фигуристы того времени: Коквесъ, [illegible] Янсенсъ, Миндерхоутъ, Франкенъ II, [illegible].

[118] Anton [illegible] Gheringh [illegible] происхождению нѣмецъ, вписался въ антверпенскую гильдию въ 1662 г., умеръ въ [illegible] въ 1668 г. Картины мастера встрѣчаются въ антверпенской церкви св. Павла [illegible], въ Праге, въ [illegible], въ Вѣнскомъ [illegible] обѣ послѣдния 1663 г.

Гендрикъ Стенвейкъ Младшій. Освобожденіе святого Петра изъ темницы. [illegible]

О характерной голландской архитектурной живописи XVII вѣка рѣчь у насъ впереди. Занредамъ, Гоукхестъ, Витте означаютъ въ своей области то же, что Вермэръ, Вэниксъ, оба Остаде и де Гоохъ въ своихъ. Напротивъ того, всѣхъ архитектурныхъ живописцевъ Фландріи или фламандскаго воз- можно упомянуть въ связи съ творчествомъ Вредемана, ибо, какъ это ни странно, эти мастера остались далеко позади общаго теченія южно-нидерландской живописи, получившей съ первыхъ же лѣтъ XVII вѣка новое направленіе благодаря примѣру Рубенса. То, что въ этихъ художникахъ есть [illegible] ремесленнаго, нравилось подобно тому, какъ нравились картины Франкеновъ и Баленовъ. Это былъ низшій родъ, которому такъ и не дали [illegible], очевидно, вслѣдствіе того, что такимъ, какимъ онъ сразу сложился, онъ обладалъ способностью [illegible] любителей [illegible] художниковъ.

Петеръ Нефсъ Старшій. Вечерняя служба. Вѣнскій музей.

Вставъ на извѣстную точку зрѣнія, наслаждаться картинами этого рода способны и мы, но только лучше при этомъ совершенно забыть о требованіяхъ чисто живописнаго порядка. Ремесленная опрятность безчисленныхъ вѣчно повторяющихся «дворцовыхъ площадей» и «интерьеровъ» (по преимуществу изображающихъ варіаціи на Антверпенскую каѳедраль) утомительна въ большой массѣ, но каждая такая трогательно выписанная картина въ отдѣльности обладаетъ значительной прелестью. Какъ характерно, что художникамъ тогда платили поштучно за колонны, изображенныя на ихъ картинахъ, и такимъ образомъ получалось, что чѣмъ больше колоннъ, тѣмъ дороже картина. Въ свою очередь количество колоннъ на картинѣ служило поводомъ образованію закоулковъ, открывающихся во всѣ стороны галлерей, и безконечной удлиненности перспективы, заводящей глазъ въ какія-то нескончаемыя дали.

* Въ этомъ [illegible] кроется огромное [illegible] [illegible] полное удовлетвореніе [illegible] Въ XVI-мъ же вѣкѣ глазъ былъ [illegible] Царь Мидасъ [illegible] [illegible] реальности [illegible]

[illegible] художнику. Однажды [illegible] удалось обмануть и самого императора. Въ запискахъ Болотова имѣется [illegible]

Диркъ ванъ Деленъ. Дворъ [illegible]

Ученикъ Вредемана, Стэнвейкъ-Старшій [2], придумалъ новый соблазнъ для своихъ перспективъ: онъ сталъ погружать свои соборы и галлереи въ полутьму, среди которой лишь кое-гдѣ были зажжены свѣчи или факелы. Особенно для сцены «Освобожденіе Петра изъ темницы» выдумка Стэнвейка создавала бесподобную декорацію, и не мудрено, что художникъ вмѣстѣ со своимъ сыномъ использовали ее въ безчисленныхъ варіантахъ на этотъ сюжетъ. Ученикъ Стэнвейка, Петеръ Нэфсъ, съ своей стороны воспользовался этой находкой, и у него мы встрѣтимъ не мало прелестныхъ картинокъ, передающихъ тишину предутреннихъ мессъ или торжественныхъ процессій, тянущихся среди кромѣшной тьмы гигантскихъ готическихъ залъ [3].

[2] [illegible] Старшій [illegible] около 15[illegible] г., въ 1577 г. [illegible] мастеромъ въ гильдію Антверпена [illegible] въ Германію [illegible] Франкфуртѣ [illegible] и умеръ [illegible] въ 160[illegible] г. [illegible] въ Шлейсгеймѣ [illegible] Ахенскій соборъ [illegible] Амброзіанѣ, въ Кассельской галлереѣ, въ Брюссельскомъ музеѣ. — Къ сожалѣнію, не всегда удается отличить произведенія [illegible] около 1580 г. во Франкфуртѣ, былъ ученикомъ своего отца, работалъ въ Антверпенѣ, Гаагѣ, Франкфуртѣ и съ 1617 г. въ Лондонѣ при дворѣ Карла I [illegible] умеръ послѣ 17 [illegible] Изъ его произведеній [illegible] въ Гаагѣ [illegible] въ Дармштадтѣ 1614 г., въ Дрезденѣ 1609 [illegible] Монпелье и др.

[3] Pieter Neefs, Nieffs или Ne[illegible] Старшій, [illegible] около 1578 г. (или около 1585 г.) въ Антверпенѣ [illegible] Стэнвейка Старшаго [illegible] въ 1609 г., умеръ въ 1650 или 1656 г. Сотрудничали съ Н., украшая его картины своими фигурами, оба Тенирса, [illegible] Фр. Франкенъ, П. Петерсъ, Коквесъ

Весьма вѣроятно, что именно подобные ночные эффекты Стэнвейка и близкихъ къ нему художниковъ натолкнули Эльсгеймера на его излюбленныя темы, которыя въ свою очередь унаслѣдовали отъ послѣдняго Гоудтъ [illegible] а затѣмъ Рембрандтъ. Вѣдь Стэнвейкъ прожилъ послѣдніе годы во Франкфуртѣ, откуда былъ родомъ и Эльсгеймеръ.

Архитектурные живописцы Голландіи также придерживаются во всю первую треть XVII вѣка формулъ Вредемана. Ихъ мы находимъ и у полумиѳическаго Гендрика Арта[132], за которымъ съ нѣкоторой достовѣрностью можно оставить лишь одну гравюру, и у амстердамца Бадена[133], и у роттердамца ванъ де Вухта[134], и у гаагскаго мастера Бассена[135], и у Дирка ванъ Делена и у Делорма въ первый періодъ его дѣятельности[136].

Наиболѣе интереснымъ изъ этихъ художниковъ представляется Деленъ — типичный наивный «провинціалъ», но все же необычайно занятный мастеръ, усердныя измышленія котораго обладаютъ какой-то ребяческой свѣжестью. Лучше, нежели interieur'ы Делена, его разные дворики и сады, въ которыхъ мастеръ заставляетъ гулять избраннѣйшее общество, одѣтое въ бархатъ и шелкъ. Эти фигурки въ большинствѣ случаевъ писаны не имъ, а другими художниками «Дирк Гальсовскаго» круга, но, вѣроятно, самыя arrangements принадлежатъ Делену, — вѣдь, не персонажи гуляютъ по этимъ галлереямъ и террасамъ, а террасы и галлереи населены и украшены персонажами. Краски у Делена довольно примитивны — слишкомъ сыры и рѣзки (ана-

---

Стальбентъ, Я. Брейгель и Втеваль. — Произведенія его легко смѣшать съ картинами его сыновей и Стэнвейка-Младшаго. Изъ двухъ сыновей Нэфса болѣе замѣчателенъ младшій — Петеръ (1620—1675); картина Лодовика Н., помѣченная 1648 г., имѣется въ Дрезденской галлереѣ. Рядъ превосходныхъ образцовъ творчества Нэфса-отца хранится въ Эрмитажѣ; датированныя произведенія имѣются въ Уффици, въ Амстердамскомъ музеѣ, въ Касселѣ (1636 г.), въ Лондонѣ (1644 г.), въ галлереѣ Новакъ въ Прагѣ (1633 г.). Вполнѣ достовѣрно сыну принадлежатъ картины писанныя послѣ 1650 г.: въ Гаагѣ, въ Мейнингенѣ, въ галлереѣ Ностицъ въ Прагѣ, въ Страсбургѣ, въ Туринѣ, въ Лихтенштейнской галлереѣ.

[132] О немъ см. Jantzen, op. cit., стр. 52.

[133] Hans Jourriaensz van Baden родился около 1604 г., умеръ около 1663 г.

[134] Jan van Vucht родился въ Роттердамѣ въ 1603 г.; въ 1632 г. переселился въ Гаагу; умеръ въ 1637 г. Наиболѣе ранняя картина Вухта относится къ 1628 г.; другія картины носятъ даты 1630 г. и 1631 г.

[135] Bartholomaeus van Bassen, живописецъ архитектуръ, принятъ въ качествѣ [illegible] 21 октября 1613 г. въ дельфтскую гильдію; въ 1622 г. онъ состоитъ въ гаагской гильдіи; въ 1624 г. селится въ Гаагѣ; послѣ многолѣтняго пребыванія въ Англіи онъ съ 1639 по 1650 г. состоитъ членомъ гаагскаго магистрата, умеръ въ Гаагѣ въ 1652 г. (похороненъ 28 ноября). Самая ранняя изъ картинъ Бассена (1618 г.) находится въ Фреденсборгѣ; другія датированныя его произведенія имѣются въ Копенгагенѣ (площадь св. Петра въ Римѣ? 1623 г.), въ Берлинѣ, въ Ганноверѣ (первая съ фигурами Франкена, вторая — Эзаиаса в. д. Вельде), въ Гэмптонъ Кортѣ (семья Карла I 1635 г.), въ Будапештѣ (1639 г.), въ Гаагѣ (1644 г. — видъ восточнаго города). Въ XVIII в. существовалъ шкапикъ-кабинетъ, расписанный архитектурами Бассена.

[136] Семья Anthonie de Lorme или Delorme происходила изъ южныхъ Нидерландовъ (Турнэ); мастеръ работалъ въ Дельфтѣ и въ Роттердамѣ; въ послѣднемъ городѣ онъ и умеръ въ іюнѣ 1673 г. Делормъ предполагаемый ученикъ Вухта. Перемѣна въ манерѣ де-Лорма относится приблизительно къ 1650-мъ гг. Самая ранняя изъ картинъ его помѣчена 1641 г. См. статью Haverkorn v. Rysewych въ «Oud Holland», 1893 г.

[137] Dirk van Delen родился въ Heusden'ѣ въ 1605 г.; въ 1626 г. поселился въ Арнемейденѣ близъ Мидельбурга; въ 1628 г. получилъ здѣсь право гражданства (позже былъ бюргермейстеромъ); въ 1639 г. записался въ гильдію св. Луки въ Мидельбургѣ; умеръ въ 1671 г. По Хубракену Деленъ ученикъ Фр. Гальса, но это едва ли вѣрно. Наиболѣе ранняя изъ картинъ мастера находится въ [illegible] и датирована 1623 г.; другія картины носятъ даты 1627 (Эрмитажъ), 16[illegible] [illegible], 1636 [illegible], 1639 [illegible] [illegible] изъ интерьеровъ мастера 1644 Копенгагенъ, картина Эрмитажа 16[illegible] г. приближается къ Эренбергу

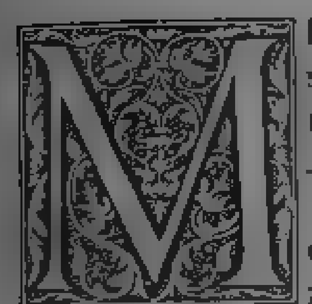
[illegible] картины младшаго [illegible] но и эта черта имѣетъ свою прелесть. Делена по крайней мѣрѣ нельзя обвинить въ «болѣзненной прециозности», — все у него крѣпко, ясно, и картины его производятъ бодрящее впечатлѣніе[128].

[128] Довольно близко къ Делену подходитъ нѣмецкій граверъ и миніатюристъ Валентинъ Бауръ, родившійся въ 1600 г. въ Страсбургѣ, умершій въ 1642 г. въ Вѣнѣ; ученикъ Брентеля, закончившій свое образованіе въ Италіи, [illegible] между [illegible] Сходство Баура съ Деленомъ основано на томъ, что и нѣмецкій мастеръ остался до извѣстной степени вѣренъ [illegible] такъ и не [illegible] архитектурнымъ вкусамъ [illegible] Браманте и Палладіо. [illegible] въ произведеніяхъ Баура [illegible] чисто германская затѣйливость. Въ свое время Баура очень цѣнили, и его безчисленныя гравюры служили любимыми образцами для художниковъ и ремесленниковъ.

НѢМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ
ВЪ ЭПОХУ
РЕНЕССАНСА

Гансъ Гольбейнъ-Младшій. Продажа индульгенцій. Гравюра на деревѣ.

I



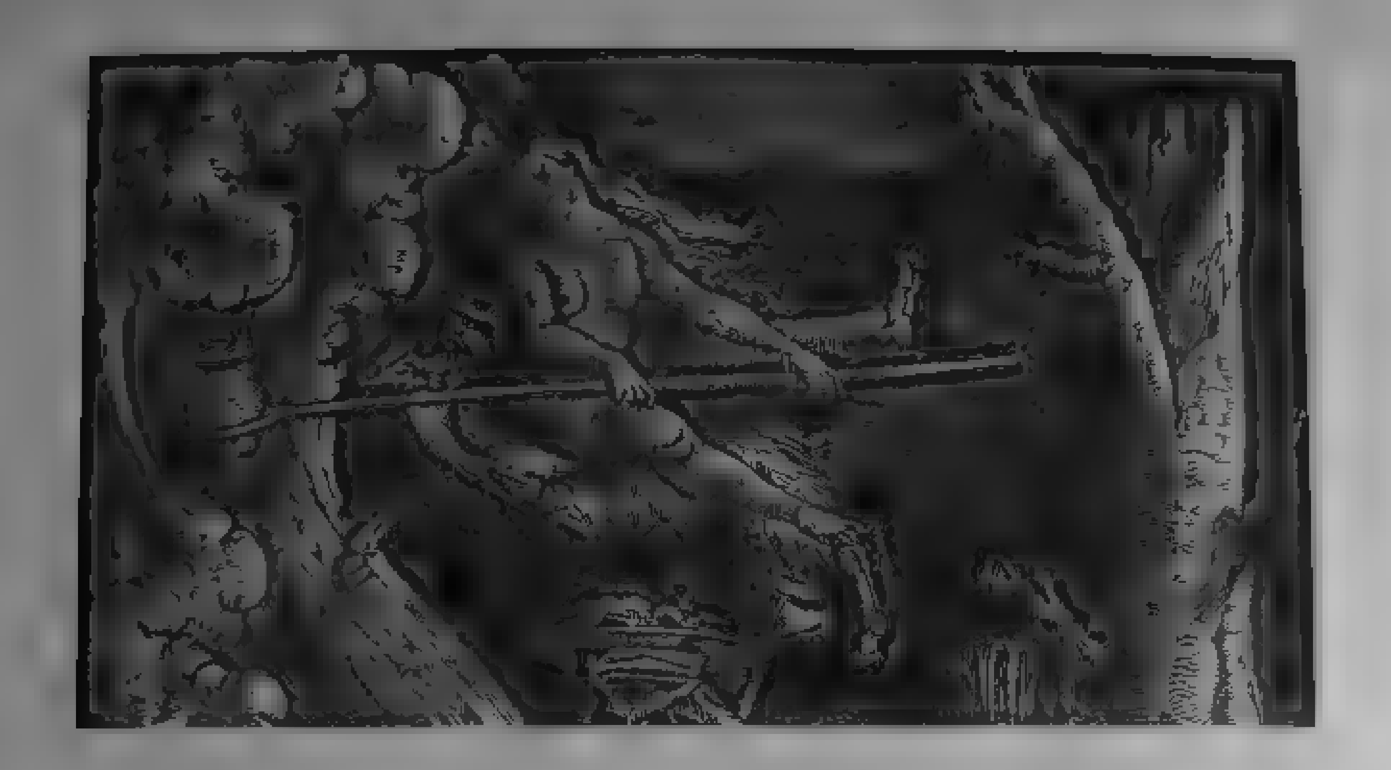
Мы уже видѣли, что если подъ «возрожденіемъ» понимать явленія духовнаго порядка, то начатки такового мы нашли бы какъ въ Италіи, такъ и на сѣверѣ, — въ Нидерландахъ, во Франціи и въ Германіи, — еще въ XIV вѣкѣ и даже раньше. Съ первыми проблесками религіознаго и общественнаго самосознанія одновременно начинаетъ освобождаться и развиваться художественное творчество. Отъ миніатюристовъ и безыменныхъ авторовъ церковныхъ фресокъ черезъ Эйковъ и Мозера къ Брейгелю, Фукэ и Дюреру и дальше — къ Скорелю и Флорису, къ Кузену и къ Делону, къ Гольбейну и къ Шварцу — путь отъ рабства къ свободѣ, отъ невѣжества къ знанію, — одинъ, почти ровный и почти прямой, безъ скачковъ и загибовъ, лишь съ нѣкоторыми остановками. Но иначе представится намъ картина развитія живописи, если мы взглянемъ на нее съ точки зрѣнія чисто формальной. Тутъ мы констатируемъ рѣзкій поворотъ именно въ первой трети XVI вѣка. Около 151[illegible] г. «эволюція» нарушается «революціей». Еще живъ и полонъ силъ геніальный Дюреръ (и еще не родился геніальный Брейгель), какъ уже выступаетъ рядъ художниковъ, совершенно иначе, нежели ихъ отцы и дѣды, воспринимающіе внѣшность міра, носящіе въ себѣ совершенно иную мечту о красотѣ, владѣющіе иными пріемами своего ремесла.

Мы уже коснулись вопроса, была ли эта метаморфоза въ пользу или во вредъ искусству, и въ Нидерландахъ мы убѣдились, что она была въ пользу. Отъ Эйка или Брейгеля не могли бы произойти Рубенсъ и Рембрандтъ, если бы не проникли живительныя струи итальянскаго ренессанса, если бы не совершилось и то перерожденіе всего формальнаго строя въ нидерландскомъ искусствѣ, которое требовалось для дальнѣйшаго его гармоничнаго

рожденія. Формы аскетической, исключительно къ небу направленной готики уже не вязались съ идеями религіозной свободы и съ оживленнымъ интересомъ къ жизни, хотя онѣ сами когда-то были порожденіемъ и религіознаго освобожденія и пробуждавшагося интереса къ жизни. Совершенно такое же явленіе мы наблюдаемъ и въ Германіи, но только здѣсь оно облечено въ менѣе отчетливыя формы, а главное — здѣсь искусство въ дальнѣйшемъ не достигло тѣхъ вершинъ, которыя возносятся въ живописи Нидерландовъ XVII вѣка. Кульминаціонной точкой нѣмецкой живописи остается готикъ Дюреръ, тогда какъ даже такіе превосходные мастера, какъ Штиммеръ, Шварцъ, Эльсгеймеръ и самъ Гольбейнъ Младшій недостаточно убѣдительно оправдываютъ необходимость измѣны національнымъ традиціямъ. Они никуда не приводятъ, и нѣмецкая живопись въ XVII вѣкѣ сводится почти на нѣтъ, играетъ еле видную роль въ исторіи искусства. Это не значитъ, что поворотъ былъ вреденъ, — случилось такъ въ силу сцѣпленія ряда культурныхъ условій, въ силу тѣхъ катаклизмовъ, которые потрясли страну, расшатали всѣ основы общественности и подорвали народное благосостояніе.

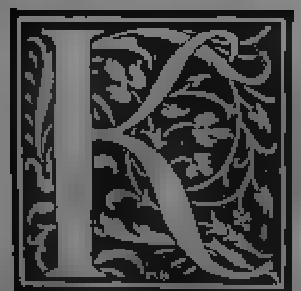
Чрезвычайно симптоматическимъ является хотя бы то, что два величайшихъ нѣмецкихъ художника за цѣлое столѣтіе, Гансъ Гольбейнъ Младшій и Эльсгеймеръ, принуждены были искать заработка за предѣлами родины, а слѣдовательно, и не могли оказать на родное искусство того вліянія, котораго можно было ожидать отъ ихъ геніальнаго творчества. Не менѣе симптоматично и то, что почти всѣ остальные лучшіе мастера за этотъ же періодъ должны были посвящать свои силы скромной художественной отрасли — графикѣ, въ особенности книжной иллюстраціи. Коллекціонеры сейчасъ наслаждаются восхитительными «Livres à images» и отдѣльными гравюрами Шеуфелейна, обоихъ Бегамовъ, Пенча, Альдегревера, Аммана, Штиммера, Золиса и т. д., но эти же книжки и гравюры — показатели горькой нужды, царившей въ свое время въ нѣмецкомъ искусствѣ. Увеличьте любую гравюру этихъ мастеровъ, хотя бы одну изъ «любовныхъ парочекъ» Бегама или одну изъ библейскихъ сценъ Штиммера, до размѣра фрески, снабдите ее тѣми красками, которыми эти мастера владѣли (о чемъ мы можемъ судить по двумъ-тремъ сохранившимся ихъ картинамъ), и вы получите произведенія, навѣрное не менѣе значительныя, нежели то, что создавалось въ Веронѣ и Миланѣ или въ Антверпенѣ и Брюгге. Но внѣшнія обстоятельства не дали Германіи этого счастья. Художники въ нѣмецкомъ «[illegible]» продолжали быть и въ XVII вѣкѣ тѣми Schmarotzer'ами, какими, по собственному же свидѣтельству Дюрера, они были въ его дни, и мало того — они обнищали и опустились. Ужъ если первѣйшіе среди нихъ принуждены были питаться [illegible] родомъ или переселяться въ чужіе края, то что же оставалось дѣлать всѣмъ остальнымъ?[1] Двумъ-тремъ

меценатамъ, при очень недостаточныхъ средствахъ удавалось вызывать на короткое время иллюзію какого-то художественнаго расцвѣта вокругъ своихъ особъ: въ этомъ посчастливилось пфальцграфу Оттону Генриху, императорамъ Максимиліану II и Рудольфу II, баварскимъ герцогамъ Альбрехту и Вильгельму и курфюрсту баварскому Фердинанду, а также кардиналу Альбрехту Бранденбургскому. Но со смертью каждаго изъ этихъ потентатовъ насажденное ими гибло мгновенно, и не болѣе прочнымъ и долговѣчнымъ оказывалось то искусство, которое возникало благодаря поощренію городскихъ совѣтовъ наиболѣе могущественныхъ центровъ: Регенсбурга, Базеля, Нюрнберга, Франкфурта, Данцига и Аугсбурга. Жалкимъ представляется все это художественное творчество Германіи за огромный промежутокъ времени, и въ странной пропорціи находится оно къ тому, что тѣми же центрами было произведено хотя бы въ промежутокъ между 1470 и 1530 годами, или къ тому, что XVI и XVII вѣка произвели въ Италіи и въ Нидерландахъ.



Гансъ Бальдунгъ Гринъ. Вѣдьма на козлѣ. (Фрагментъ цвѣтной гравюры на деревѣ)

II



Какія колоссальныя силы таила въ себѣ жизнь Германіи въ моментъ наступленія возрожденія, доказываетъ творчество какъ тѣхъ «передовыхъ» художниковъ, которымъ удалось заимствовать новый міръ формъ, родившихся въ Италіи, такъ даже и тѣхъ «отсталыхъ» художниковъ, которымъ это не удалось. Послѣднимъ не повредилъ ихъ «готическій вкусъ», хотя они, видимо, и употребляли большія усилія на то, чтобы освободиться отъ него; напротивъ того, онъ даже сообщаетъ ихъ творчеству особую вѣскость и глубину. Съ другой стороны, и вполнѣ ренессансные художники Германіи, отразившіе стремленіе своего времени къ гармоніи, къ идеальной мѣрѣ, къ ясности, не утратили благодаря этому чувства поэзіи характерно-германской окраски. Самымъ близкимъ по существу къ Рафаэлю художникомъ — не только въ одной Германіи, но на всемъ сѣверѣ — является нѣмецъ Гансъ Гольбейнъ Младшій. Рядомъ съ нимъ даже Скорель и Ломбардъ покажутся «корявыми», доморощенными; творенія же Гольбейна въ

Г. Бальдунгъ Гринъ. Двѣ вѣдьмы. Штэдельскій Институтъ во Франкфуртѣ на Майнѣ.

Италіи могли бы служить школой изящнаго вкуса. Невозможно при этомъ обвинить Гольбейна въ измѣнѣ національному духу. Разумѣется, онъ уже не проникнутъ тѣмъ религіознымъ убѣжденіемъ, которымъ одухотворено творчество Дюрера; его духовное родство съ «Вольтеромъ XVI вѣка» — съ Эразмомъ Роттердамскимъ — сказывается на каждомъ шагу. Но мы не найдемъ нигдѣ у Гольбейна легкомыслія, поверхностности и тѣхъ чертъ, которыя стали проявляться въ современной ему художественной Италіи и которыхъ не лишены даже лучшіе нидерландцы — тотъ же Скорель или Лукасъ Лейденскій.

Прежде чѣмъ перейти къ Гольбейну и къ той небольшой плеядѣ художниковъ, которая вмѣстѣ съ нимъ означаетъ «золотой вѣкъ нѣмецкаго Возрожденія», остановимся на нѣсколькихъ предшественникахъ этихъ масте-

Н. Мануель Деучъ. Вирсавія [illegible]

ровъ и на тѣхъ «остальныхъ», о которыхъ мы только что упомянули. О главныхъ нѣмецкихъ художникахъ начала XVI вѣка, о Дюрерѣ, Кранахѣ, Альтдорферѣ и Грюневальдѣ, мы уже говорили довольно подробно въ первомъ томѣ нашего труда, избранный нами вначалѣ пріемъ ознакомленія съ художественнымъ творчествомъ посредствомъ изученія пейзажа допускалъ это по той причинѣ, что названные мастера лучшее дали именно въ пейзажѣ въ широкомъ смыслѣ слова, во всемъ томъ, что отражаетъ ихъ отношеніе къ природѣ въ цѣломъ. Нѣсколько иначе обстоитъ дѣло съ другими нѣмецкими живописцами того же времени, о которыхъ мы тоже упоминали, но характеристики которыхъ, сдѣланныя нами, были неполными: съ Гансомъ Бальдунгомъ Гриномъ, съ нюрнбергцами Кульмбахомъ и Шейфелейномъ, съ швейцарцами Графомъ, Деучемъ и Леу; въ эту же группу нужно еще включить ульмскаго мастера Мартина Шаффнера и аугсбургскаго мастера Гильтингера.

Соединить всѣхъ этихъ очень своеобразныхъ мастеровъ въ одну семью, во главѣ которой можно поставить Дюрера, Грюневальда, Альтдорфера и

Кранаха) подводятъ двѣ черты, присущія всѣмъ имъ въ той или иной степени. Отъ мастеровъ XV вѣка ихъ отдѣляетъ свобода пріемовъ, смѣлость и разносторонность задачъ, все то, чѣмъ ихъ творчество отличается отъ цеховой ремесленности, отъ живописнаго мейстерзингерства. Въ этихъ чертахъ и сказывается ихъ принадлежность къ «новому времени». Но и отъ характерныхъ представителей ренессанса они разнятся тѣмъ, что почти совершенно игнорируютъ классическія формы, что и для нихъ не важно наглядное доказательство своей принадлежности къ «новому времени», своего знакомства съ новой эстетикой, съ хорошей манерой, а важно обнаруженіе своихъ личныхъ чувствъ. Въ нихъ исчезаютъ всякіе слѣды схоластики, но въ то же время они не учреждаютъ новаго формальнаго порядка, они не могутъ служить учителями новыхъ поколѣній. Болѣе молодые художники, вѣроятно, относились къ нимъ какъ къ любопытнымъ персонажамъ и, можетъ быть, даже отворачивались отъ нихъ съ нѣкоторымъ презрѣніемъ, какъ отъ чего-то старомоднаго и смѣшного. Съ другой стороны, въ чисто техническомъ смыслѣ эти «дѣти» могли изъ творчества этихъ «отцовъ» черпать для себя весьма много полезнаго[1].

Творчество Ганса Балдунга Грина[2] является чѣмъ-то среднимъ между творчествомъ Дюрера, Кранаха и Грюневальда. Съ первымъ оно связано монументальностью формъ, какой-то склонностью къ грузному, присущей всѣмъ его образамъ, потоки трагизма, доходящей нерѣдко до пафоса. Съ Кранахомъ Гринъ имѣетъ общее въ оттѣнкѣ какой-то обостренной чувственности и въ какомъ-то пренебреженіи формальной разработкой. Наконецъ, зави[illegible]мость художника отъ Грюневальда выражается въ исканіи «хитрыхъ» и готическихъ свѣтовыхъ эффектовъ. Но именно то, что всѣ эти элементы вполнѣ сливаются въ творчествѣ Грина въ одно цѣлое, не позволяетъ упрек-

---

[1] Въ качествѣ параллельныхъ явленій въ Нидерландахъ, можно разсматривать творчество Луки Лейденскаго до переворота въ 1520-хъ годахъ, Босха, Провоста, Квинтина Массейса [illegible] является [illegible] гораздо позже [illegible] Питера Брейгеля.

[2] [illegible] уже говорили [illegible] родился около 1480 [illegible] семьѣ [illegible] возможно, что въ 1494 г. [illegible] въ 1507 [illegible] въ 1508 г. [illegible] въ 1511 г. Балдунгъ переселяется въ Фрейбургъ [illegible] въ 1545 г. [illegible] въ томъ же году умираетъ. [illegible] 1506 г. [illegible] въ 1507 г. [illegible] 1511–1516 [illegible] въ Берлинѣ 1512 г., «Мученіе св. Доротеи» въ Прагѣ (1516 г.), «Смерть и дѣвушка» въ Базелѣ 1517 г. [illegible] 1520 г. [illegible] 1523 г. [illegible] 1530 г. въ Берлинской галлереѣ [illegible] 1539 г. [illegible] 1540 г. [illegible] особеннаго вниманія заслуживаютъ [illegible] «Троица» [illegible] въ Бамбергской галлереѣ [illegible]

нять его въ подражательности. Черты сходства съ другими художниками сдѣлались вполнѣ достояніемъ самого Грина: онѣ носятъ явное отраженіе страстнаго увлеченія и непосредственнаго обращенія къ жизни.

Какъ страстно любилъ Гринъ жизнь, видно хотя бы изъ того, насколько его занимала проблема смерти. Проблемой смерти интересовался и Гольбейнъ; и однако, ни въ чемъ такъ не обнаружилась гуманистская культура младшаго собрата Грина, какъ именно въ знаменитой серіи «Пляски Смерти». Ужасны примѣры людской тщеты, представленные Гольбейномъ, но они ужасны только по сюжетамъ, ритмъ же линій въ этихъ крошечныхъ гравюрахъ полонъ чарующей граціи и даже веселья. Гольбейнъ смотритъ на жизнь и на смерть яснымъ глазомъ философа-скептика; въ немъ опредѣленно сказывается то, что есть въ нашемъ Пушкинѣ, — даже тамъ, гдѣ онъ съ глубокимъ чувствомъ поэзіи говоритъ о самыхъ возвышенныхъ и таинственныхъ вещахъ, царитъ какой-то вершинный холодъ безстрастія. Улыбка, ясная улыбка Аполлона не покидаетъ ни того, ни другого. Напротивъ того, все твореніе Бальдунга Грина производитъ впечатлѣніе, точно оно создано въ пароксизмѣ, изъ картинъ же, гравюръ и рисунковъ, посвященныхъ смерти, доносится язвительный, безумный хохотъ отчаянія.

Въ тѣсной связи съ проблемой смерти у Бальдунга находится и проблема чувственности. Онъ глубоко заинтересованъ тѣломъ — какъ прелестью тѣла, такъ и ужасомъ его увяданія. Борьба средневѣковыхъ убѣжденій съ новымъ отношеніемъ къ жизни сказывается въ немъ съ особой силой въ такихъ картинахъ, какъ «Вѣдьмы» въ Штэдельскомъ Институтѣ, какъ «Смерть и дѣвушка» въ Базельскомъ музеѣ, какъ «Мудрость» въ Пинакотекѣ и «Гармонія» въ Германскомъ музеѣ, и, наконецъ, въ цѣломъ рядѣ гравюръ и рисунковъ, среди которыхъ мы снова увидимъ и нагихъ женщинъ, готовящихся летѣть въ Брокенъ, и старухъ, изготовляющихъ волшебныя зелья, и дѣвушекъ, получающихъ тлетворныя лобзанія смерти[3]. Столько нагого тѣла не встрѣтишь, пожалуй, ни у одного изъ германскихъ художниковъ перваго періода возрожденія (за исключеніемъ одного еще Кранаха), и среди этихъ «нѣмецкихъ Венеръ» попадаются очень миловидныя и хорошо сложенныя особы, изображенія которыхъ навѣяны итальянскими картинами, гравюрами и скульптурами. Однако, какъ характерно для средневѣковыхъ основъ души Бальдунга то, что, пожалуй, большинство среди нихъ — жуткія грубыя матроны, сохранившія въ себѣ порывы страсти и утратившія всѣ до послѣдней прелести[4].

---

[3] Аналогичными задачами съ Бальдунгомъ былъ занятъ, между прочимъ, [illegible]

[4] Укажемъ еще на задачи искусственнаго [illegible]

Гансъ Леу. Орфей. Базельскій музей.

Къ искусству Балдунга приближаются произведенія швейцарцевъ Николауса Мануеля Деутша, Ганса Леу и Урса Графа. Наибольшей стройностью въ этой группѣ отличаются произведенія живописца, поэта, драматурга и общественнаго дѣятеля Деутша[5] одной изъ самыхъ любопытныхъ фигуръ

[5] Nikolaus-Manuel Deutsch родился въ Бернѣ около 1484 г. [illegible] это не помѣшало ему занять видное мѣсто и въ живописи и въ архитектурѣ [illegible] Базельскомъ музеѣ [illegible] 1529 [illegible] 20 апрѣля 1530 [illegible]

Урсъ Графъ. Ландскнехты, дѣвица и Смерть.
Гравюра на деревѣ.

сѣвернаго ренессанса. Въ нихъ еще меньше уравновѣшенности, нежели въ произведеніяхъ Бальдунга. И Деутшъ задается свѣтовыми задачами, доходя въ этой области до предѣльной вычуры, и онъ любитъ звонкія краски. Но формы Деутша менѣе строги, нежели формы Бальдунга, и въ его склонности къ фантастическому проявляется какая-то болѣзненность. Принадлежность мастера къ ренессансу, не говоря объ общей свободѣ его творчества, проявляется въ нѣкоторыхъ деталяхъ, а также въ «размашистости» техническихъ пріемовъ. Совершенно чужда Деутшу усидчивая ремесленная отдѣлка и пытливое углубленіе въ предметъ — то самое, что такъ трогаетъ въ художникахъ XV вѣка. Кисть, карандашъ и рѣзецъ бѣгаютъ быстро подъ его рукой, съ поразительной легкостью намѣчая формы. Нигдѣ у Деутша не встрѣтишь робости или вялости, а свои ошибки (иногда прямо необъяснимыя при общемъ уровнѣ живописи того времени) мастеръ заставляетъ прощать себѣ тѣмъ самымъ, что онъ ихъ не старается скрыть. Деутшъ выявляетъ заинтересовавшее его съ непринужденностью генія, оставляя все менѣе значительное въ состояніи наброска.

Едва ли не шедевромъ во всемъ творенін Деутша является большая темпера, изображающая семью заказчика картины, сгруппированную подъ величественнымъ небеснымъ видѣніемъ (Базельскій музей). Въ этой картинѣ не надо искать глубоко религіознаго чувства. Тема вымаливанія у небесъ [illegible] пощады отъ чумы была слишкомъ еще въ духѣ средневѣковыхъ понятій, чтобы вызвать въ такомъ характерно ренессансномъ человѣкѣ, какъ Деутшъ, глубокія переживанія. Но зато какая красота здѣсь все, что является отраженіемъ страстной любви художника къ жизни и къ природѣ. Особенно прелестенъ пейзажъ: озеро, черезъ которое ведетъ бревенчатый мостъ и среди котораго стоитъ замокъ, отражающійся въ темной синевѣ [illegible] у подножія которой расположены [illegible] луга и [illegible] по которымъ [illegible]

[illegible] Деутша [illegible] въ [illegible] Смерти [illegible] въ XVII вѣкѣ. [illegible] Деутша [illegible] приближаясь скорѣе [illegible]

наконецъ эти острыя цѣпи снѣжныхъ исполиновъ, замыкающія даль и выдѣляющіяся яркой бѣлизной на фонѣ вечерѣющаго неба.

Отличается эта картина Деутша и исключительнымъ изяществомъ исполненія. Есть что-то лирическое въ томъ, какъ мастеръ намѣтилъ ажуръ деревьевъ на первомъ планѣ, въ той нервности, съ которой разработаны безчисленныя детали, въ филигранной обводкѣ мелкоклубящихся тучъ, въ гибкихъ контурахъ горъ и скалъ, въ прекрасномъ расположеніи тѣней, такъ сильно способствующихъ передачѣ корпусности массъ, наконецъ въ радужныхъ оттѣнкахъ «глоріи». Все сдѣлано точно шутя, точно кисть едва касалась холста, точно Деутшъ не писалъ алтарную картину, но набрасывалъ небольшой эскизъ. И эта свобода пріемовъ вовсе не вредитъ общему впечатлѣнію, соединяющему въ себѣ фантастичность картинъ Грюневальда съ реализмомъ пейзажныхъ этюдовъ Дюрера.

Рядомъ съ широкоохватывающимъ искусствомъ Деутша творчество Леу и Графа кажется болѣе узкимъ. Но картины перваго, гравюры и рисунки второго все же полны прелести, полны какой-то влюбленности въ природу, въ жизнь. Леу слѣдуетъ включить въ немногочисленную группу первыхъ «чистыхъ пейзажистовъ».[7] Несмотря на значительный форматъ фигуръ, населяющихъ его картины, онѣ скорѣе имѣютъ характеръ «стаффажа въ пейзажахъ», а послѣдніе отнюдь нельзя принять только за «фонъ». По техникѣ Леу соперничаетъ съ бравурой Деутша и Балдунга, а въ своей склонности къ затѣйливымъ свѣтовымъ эффектамъ онъ приближается къ Грюневальду.

Настоящее мѣсто Урса Графа — въ исторіи бытовой живописи.[8] Его гравюры даютъ намъ отличное представленіе о «гетерахъ» и о солдатахъ того времени, свидѣтельствуя въ своей жизненности о томъ, что художникъ самъ принадлежалъ къ средѣ своихъ грубыхъ и буйныхъ героевъ. Въ то же время въ чисто художественномъ отношеніи произведенія Графа стоятъ въ непосредственной близи къ произведеніямъ «нѣмецкаго Рафаэля».

---

[7] О Гансѣ Леу мы уже упоминали въ т. I, стр. 342; родился мастеръ въ Цюрихѣ около 1470 г., убитъ въ сраженіи при Каппелѣ въ 1531 г. Изъ произведеній Леу назовемъ алтарныя створки въ Цюрихскомъ музеѣ и картины въ Базелѣ: «Св. Іеронимъ», «Кефалъ и Прокрида» и «Орфей» 1519 г. Мастеръ былъ и превосходнымъ граверомъ на деревѣ.

[8] Урсъ Графъ родился въ Золотурнѣ между 1485 и 1490 г.; подмастерьемъ былъ въ Цюрихѣ, но ещё молодымъ попалъ въ Базель, гдѣ онъ вписался въ 1512 г. въ цехъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и [illegible] Вознесенія; въ томъ же году онъ получилъ права гражданства. Жена Урса была дочерью кожевника. Въ 1515 г. художникъ принималъ участіе въ походахъ противъ Франциска I; въ 1522 г. онъ [illegible] того. Урса нерѣдко притягивали къ суду за его поведеніе, напоминавшее лагерную жизнь ландскнехтовъ. [illegible] Графа [illegible] золотыхъ дѣлъ мастерства, а изъ картинъ его сохранилось лишь одно аллегорическое изображеніе [illegible] въ Базельскомъ музеѣ. [illegible] серія пейзажей въ Базельскомъ музеѣ [illegible] 1514 г. Въ 1536 г. Графа [illegible] вторично вышла замужъ. [illegible] E. Major «Urs Graf» [illegible]

Гольбейна. Въ нихъ проявляется то же чувство ритма, тотъ же тактъ. Ни одного лишняго штриха, ни одной вялой формы. Все крѣпко, жизненно, смѣло и, несмотря на сжатость, исполнено подлиннаго изящества.

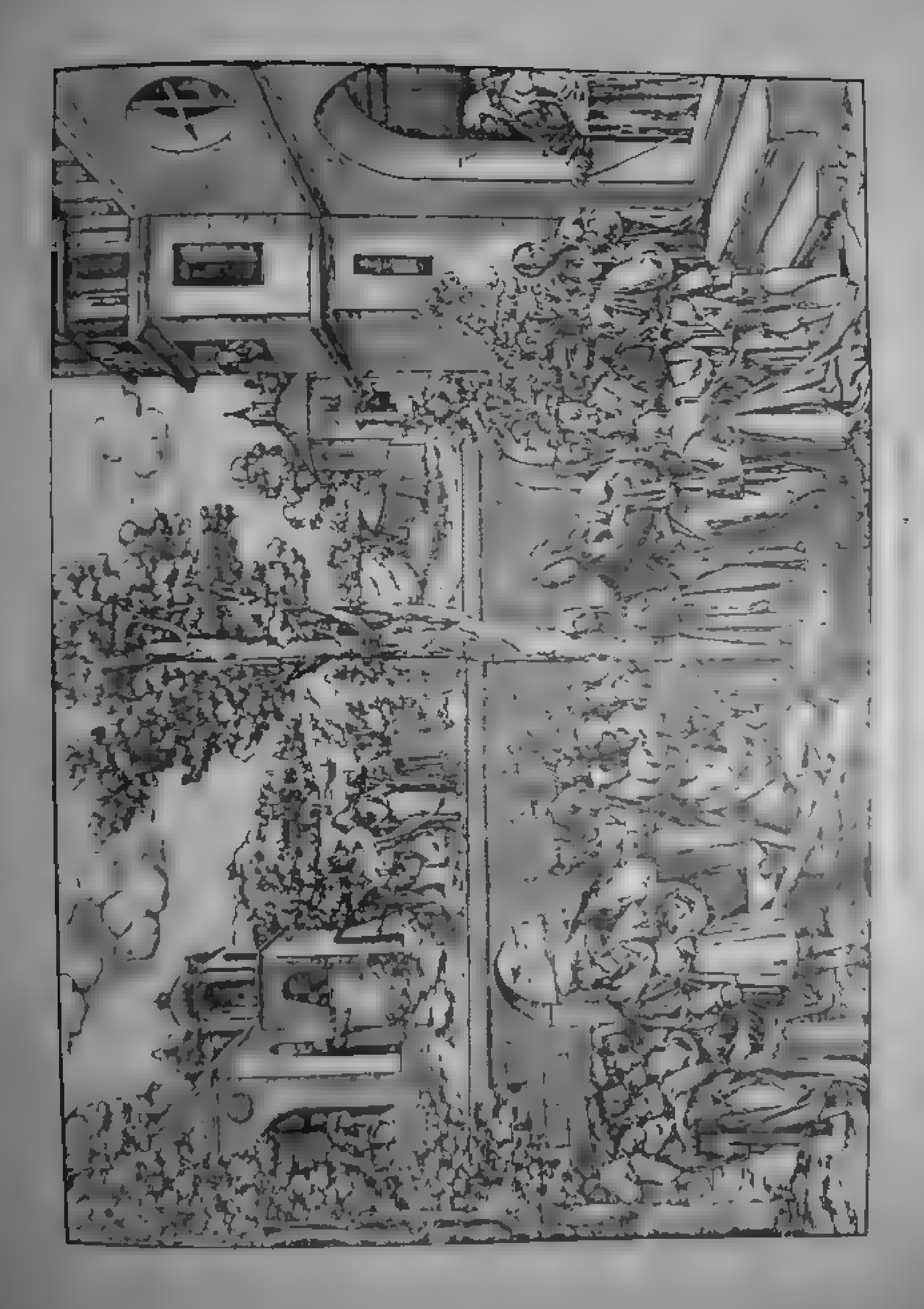
Принадлежность лучшаго ульмскаго мастера въ XVI вѣкѣ — Мартина Шаффнера[1] — къ ренессансу могла бы показаться спорной, если бы мы ограничились изученіемъ такихъ его произведеній, какъ алтарныя створки въ Берлинскомъ музеѣ, изображающія старцевъ святыхъ, выдѣляющихся на орнаментированномъ золотомъ фонѣ, или какъ створки алтаря въ Ульмскомъ соборѣ, изображающія группы «Святой Родни». Весь стиль этихъ картинъ готическій, и лишь мягкая яркость красокъ и нѣкоторыя позы (особенно ребятишекъ на ульмской картинѣ) свидѣтельствуютъ о томъ, что мастеръ принадлежитъ къ болѣе изощренному времени, нежели его учитель, величавый и спокойный Цейтбломъ. Но въ другихъ, болѣе позднихъ, произведеніяхъ Шаффнеръ уже вполнѣ ренессансный художникъ; допустимо даже предположеніе о путешествіи мастера въ Италію. Особенно прекрасны створки алтаря 1524 года, изображающія «Благовѣщеніе» и «Срѣтеніе Господне» въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Симфонія золотистыхъ, оливковыхъ и буро-красныхъ красокъ напоминаетъ Карпаччіо и феррарцевъ; правильный оваль Мадонны свидѣтельствуетъ о желаніи приблизиться къ созданіямъ Беллини; капители полированныхъ мраморныхъ колоннъ и орнаменты богатыхъ пилястровъ выдаютъ увлеченіе нѣмецкаго художника итальянской архитектурой.

О творчествѣ двухъ сотрудниковъ Дюрера — Леонгарда Шейфелейна и Ганса Кульмбаха — можно также упомянуть здѣсь, хотя въ цѣломъ рядѣ произведеній (особенно въ гравюрахъ) они опредѣленно примыкаютъ къ ренессансу. Изъ нихъ несравненно сильнѣе, какъ художникъ, Кульмбахъ, восхитительный красочникъ, обладавшій яркой, свѣтлой гаммой, необычайно нѣжный техникъ и тонкій рисовальщикъ.[2] Картины Кульмбаха въ родѣ «Перенесенія ангелами тѣла св. Екатерины» въ краковской церкви св. Маріи

---

[1] Мартинъ Шаффнеръ, изъ Ульма, родился около 1480 г.; дѣятельность [illegible] съ 1508 по 1539 г.; умеръ мастеръ, вѣроятно, въ 1541 г. Возможно, что Шаффнеръ былъ [illegible] Цейтблома. Изъ картинъ мастера назовемъ: «Сошествіе Св. Духа» 1510 г. въ Штутгартѣ, «Страсти Господни» 1515 г. въ Шлейсгеймѣ, «Двое святыхъ» въ Карлсруэ 1518 г., створки и предэллу алтаря въ Ульмскомъ мюнстерѣ 1521 г., [illegible] въ Мюнхенской Пинакотекѣ [illegible] [illegible] 1899.

[2] Гансъ [illegible] изъ Кульмбаха [illegible] родился около 1476 г., съ 1500 г. онъ въ Нюрнбергѣ; считается, что здѣсь Гансъ былъ ученикомъ Якопо де Барбари; съ Дюреромъ Кульмбахъ находился въ дружескихъ отношеніяхъ. [illegible] онъ въ Краковѣ; умеръ художникъ [illegible] 1522 г. Изъ картинъ Кульмбаха назовемъ [illegible] Берлинскаго [illegible] 1511 [illegible] алтарь Л. Тухера въ церкви [illegible] въ Нюрнбергѣ (1513 г.), «Коронованіе Богородицы» 1514 г. въ Вѣнѣ, тринадцать картинъ въ Краковѣ: четыре въ капеллѣ св. [illegible] церкви св. Маріи [illegible] «Вознесеніе Богородицы» [illegible] v. Krakau въ «Mittheilungen der k. k. [illegible]» 1864 г., стр. 106.



(1516 г.) [illegible] какъ эрмитажное «Взятіе Богородицы на небо», принадлежитъ на ряду съ апокалиптическими композиціями Дюрера и картинами Грюневальда въ Кольмарѣ къ самому изумительному, что создано «религіозной фантазіей». Картина Берлинскаго музея «Поклоненіе волхвовъ» въ смыслѣ звучности красокъ можетъ спорить съ любымъ венеціанцемъ и превосходитъ по колориту лучшія творенія Дюрера, всегда страдающія пестротой. Въ свою очередь, Кульмбахъ уступаетъ Дюреру въ способности придавать своимъ образамъ значительность. Картины его прекрасны, но онѣ не врѣзываются въ память подобно «Allerheiligenbild» или «Апостоламъ». Едва ли также Кульмбаху удалось бы найти дорогу, если бы имъ не руководилъ въ началѣ дѣятельности примѣръ его болѣе мощнаго товарища. Несмотря на то, что онъ былъ почти однихъ лѣтъ съ Дюреромъ, за вождя его никакъ нельзя принять, а приходится зачислить мастера въ ряды «послѣдователей».

Еще менѣе можетъ претендовать на значеніе вождя Леонардъ Шеуфелейнъ[1], симпатичный и занятный мастеръ, самостоятельная дѣятельность котораго протекла въ сторонѣ отъ главныхъ художественныхъ центровъ, въ Нердлингенѣ. Характерно уже то, что въ живописи Шеуфелейнъ не напоминаетъ мощнаго и увѣреннаго искусства своего учителя и скорѣе приближается къ той «безалаберности», которой отличается творчество Кранаха. Въ гравюрахъ Шеуфелейнъ болѣе выдержанъ, и здѣсь-то особенно ясно сказывается его принадлежность къ ренессансу. На нѣкоторыхъ изъ его многочисленныхъ листовъ мы встрѣчаемъ прекрасныя зданія, уже освободившіяся отъ той вычуры, которой увлекались и Альтдорферъ и самъ Дюреръ, а въ спокойствіи позъ и жестовъ дѣйствующихъ лицъ Шеуфелейнъ доходитъ даже до «академичности». И чисто технически деревянныя гравюры мастера болѣе выдержаны, нежели его картины, страдающія нѣкоторой расплывчатостью и тусклостью красокъ.

Объ аугсбургскомъ мастерѣ Гумпольтѣ Гильтингерѣ[2] мы можемъ судить всего по тремъ картинамъ, при чемъ двѣ изъ нихъ являются почти до

---

[1] Hans Leonhard Schäufelein родился въ Нердлингенѣ около 1480 г., но еще въ юности переселился вмѣстѣ съ родителями въ Нюрнбергъ. Предполагаютъ, что онъ былъ ученикомъ Вольгемута, позже онъ состоялъ помощникомъ Дюрера. Въ 1512 г. онъ въ Аугсбургѣ, съ 1515 г. въ Нердлингенѣ, гдѣ мастеръ и умеръ въ 1538 или 1540 г. Изъ произведеній Шеуфелейна назовемъ: «Семь страданій Маріи» въ Дрезденѣ, «Распятіе» 1508 г. въ Германскомъ музеѣ, «Тайную вечерю» 1511 г. въ Берлинѣ, «Коронованіе Богородицы» 1513 г. въ монастырѣ Ангаусенъ; далѣе, стѣнную живопись «Исторія Юдифи» въ ратушѣ Нердлингена 1515 г., «Моленіе о чашѣ» 1516 г. въ Пинакотекѣ, алтарную картину «Распятіе» и [illegible] Der Ziegler'sche Altar въ церкви S. Georg въ Нердлингенѣ того же года, [illegible] картинъ изъ монастыря [illegible] въ Пинакотекѣ, а также великолѣпныя миніатюры въ [illegible] [illegible] 1537—1538. Изъ гравюръ мастера особенно интересны: серія иллюстрацій къ [illegible], серія «Свадебныхъ танцоровъ» [illegible] Шварцен[illegible] 1535 г., а также отдѣльные листы [illegible] «Пирамъ и Тисбе» [illegible] Къ Шеуфелейну подходитъ Гансъ Шпрингинклее и Эрхардъ Шёнъ.

[2] [illegible] Gumpolt Giltlinger [illegible] родился въ Аугсбургѣ около 1460 г., въ 1490 г.

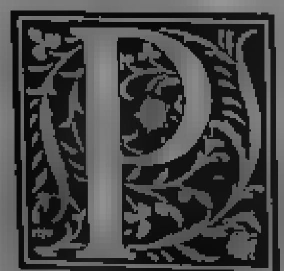
словными вариантами на сюжетъ «Поклоненіе волхвовъ». Изъ этихъ произведеній достаточно, чтобы отвести мастеру мѣсто въ исторіи живописи среди представителей ранняго ренессанса. Особенное впечатлѣніе производитъ картина Лувра, въ которой черты нидерландскаго характера (оба порхающихъ вверху ангела или зданія во вкусѣ Блеса) сочетаются съ чертами характерно нѣмецкими. Среди послѣднихъ мы находимъ какъ отрицательныя, такъ и положительныя. Къ первымъ принадлежатъ ошибки въ рисункѣ и примитивность перспективнаго построенія: однѣ фигуры «налипаютъ» на другія, и художникъ, видимо, игнорируетъ законъ о сводѣ линій къ одному горизонту. Но дефекты искупаются какъ сильной характеристикой портретообразныхъ лицъ въ свитѣ волхвовъ-царей, такъ и красивой «прохладной» гаммой красокъ; особенной же прелестью отличается «декорація» съ ея фантастическимъ дворцомъ, выдѣляющимся на фонѣ темно-синяго неба, среди котораго горитъ звѣзда [13].

значится тамъ мастеромъ; умеръ въ 15?? г. Къ сожалѣнію, не дошли до насъ ни большой алтарь, писанный мастеромъ для Францисканцевъ [illegible] Іерусалима и Святой земли, коимъ онъ украсилъ (1493 — 1496 гг.) трапезную монастыря въ Ульрихѣ.

[13] Въ только что разобранную группу нѣмецкихъ художниковъ переходнаго стиля слѣдуетъ еще включить: Ганса Вертингера, работавшаго при дворѣ въ Ландсгутѣ († около 1526 г.), автора очень любопытнаго въ костюмномъ отношеніи картины 1519 г. въ [illegible] «Александръ Македонскій и врачъ Филиппъ», уроженца и [illegible] Фрейбурга Ганса Фриса (146? — умеръ послѣ 1518 г.) [illegible] картины его въ Базельскомъ и [illegible] музеяхъ; Мастера Месскирхскаго алтаря, [illegible] въ Донауэшингенѣ, отождествляемаго съ Іерономъ Циглеромъ (1495 — 1550), пассаускаго художника Михаила Фехелена [illegible] Георга [illegible] съ Кранахомъ [illegible] XVI вѣка. Мы [illegible] Лукаса Кранаха съ Кранахомъ [illegible] по [illegible] изслѣдователѣ Шейфелина [illegible] еще въ 15?? г. [illegible] мастерства [illegible] его «Благовѣщеніе» и другія картины [illegible] музея, а также въ дортмундскихъ художникахъ братьяхъ Дюннеге [illegible] картины которыхъ, относящіяся къ 14??-мъ годамъ, [illegible] принять за произведенія середины XV вѣка [illegible] творчества, отличающагося большой красочной прелестью, въ Мюнстерѣ, въ Мюнхенѣ и въ Антверпенѣ.

Гансъ Бургмайеръ. [illegible] триумфальнаго шествія Максимиліана [illegible]

III



Рядъ нѣмецкихъ художниковъ, опредѣленно примыкающихъ къ итальянскому возрожденію, открываетъ Гансъ Бургмайеръ, путешествіе котораго въ Италію относятъ къ 1490-мъ годамъ [14]. Впрочемъ, дѣло здѣсь не только въ томъ, что художнику въ восприимчивые годы юности уже удалось увидать страны Гирландайо, Винчи и Беллини, но и въ личныхъ свойствахъ Бургмайера. Все творчество мастера, даже

[14] Hans Burgkmair [illegible] сынъ и ученикъ живописца Томаса Бургмайера [illegible]

то, которое еще формально принадлежитъ къ готическому стилю («Базилика» и «Коронованіе Богородицы» въ Аугсбургскомъ музеѣ), носятъ отпечатокъ какого-то чувства мѣры, склонности къ ясному спокойствію и въ то же время нѣкоторый оттѣнокъ поверхностности. Послѣдней чертой искусство Бургмайера и отличается болѣе всего отъ искусства Дюрера. Возможно, что первый потому и заразился новыми идеалами, что онъ былъ менѣе заполненъ старыми, что вся его душевная жизнь протекала на несравненно меньшей глубинѣ, нежели жизнь Дюрера. Если бы Дюреру удалось «сдвинуться» вполнѣ и такъ, какъ самъ онъ объ этомъ мечталъ, въ теченіи искусства произошло бы нѣчто въ родѣ стихійной катаклизмы. Бургмайеру же перейти отъ одной формальной системы къ другой стоило несравненно меньшихъ усилій: ему не пришлось «мѣнять боговъ», преобразоваться душевно, — онъ лишь замѣнялъ одну одежду другой.

Это не значитъ, что Бургмайеръ былъ пустымъ «моднымъ» художникомъ. Ему вредитъ лишь сопоставленіе съ такимъ колоссомъ, съ такой «готической каѳедралью», какъ Дюреръ. Взятый же самъ по себѣ, Бургмайеръ прекрасный мастеръ и одинъ изъ самыхъ тонкихъ знатоковъ формы.[1] То время было вообще способно исключительно на великія дѣла. Вспомнимъ восторженныя слова Ульриха фонъ Гуттена: «die Geister erwachen, die Studien blühen, es ist eine Lust zu leben». Малѣйшій предметъ, относящійся къ этой эпохѣ — къ первой трети XVI вѣка, — носитъ на себѣ отпечатокъ какой-то вдохновенной радости, чаруетъ нѣжнымъ ладомъ своихъ формъ. Вполнѣ понятно, что вершины искусства этого времени обладаютъ особенной прелестью: въ нихъ «налаженность» родилась съ роскошью красокъ, съ чувствомъ подъема, съ тонкими и остроумными мыслями. «Готики» Грюневальдъ, Дюреръ и Кранахъ безконечно болѣе значительны, нежели типичные «ренессансисты», но и послѣ Баха пріятно послушать Гайдна, и послѣ парижской Notre Dame глазъ съ наслажденіемъ смотритъ на замокъ въ Шамборѣ, и послѣ Данте

еще въ 1490-хъ годахъ; въ 1498 г. пріобрѣтаетъ званіе мастера въ Аугсбургѣ; къ 1501 г. принадлежитъ самая ранняя изъ датированныхъ картинъ «Базилика св. Петра» («Латеранская базилика» относится къ 1502 г., «Базилика Св. Креста» — къ 1504 г.; всѣ три картины въ Аугсбургской галлереѣ); съ 1510 г. художникъ входитъ въ сношеніе съ императоромъ Максимиліаномъ. Изъ дальнѣйшихъ произведеній Бургмайра назовемъ [illegible] картины съ изображеніями святыхъ въ Германскомъ музеѣ (1505 г.) [illegible] «Св. Рохъ» въ Пинакотекѣ (готическій стиль здѣсь указываетъ на раннее время ея созданія), «Коронованіе Богородицы» въ Аугсбургской галлереѣ; [illegible] фресковая живопись 1515 г. на домѣ насупротивъ церкви св. Анны въ Аугсбургѣ [illegible] «Св. Іоаннъ на Патмосѣ» (1518 г.) [illegible] «Распятіе» въ Аугсбургской галлереѣ (1519 г.), «Мадонна со святыми» въ Ганноверскомъ музеѣ (1520 г.), «Эсѳирь передъ Артаксерксомъ» въ Пинакотекѣ (1528 г.), «Битва при Каннахъ» 1529 г. въ Аугсбургской галлереѣ. Изъ безчисленныхъ деревянныхъ гравюръ съ рисунковъ Бургмайера особеннаго вниманія заслуживаютъ [illegible] Максимиліана [illegible] «Weisskunig» [illegible] 1517) и серія «Святыхъ австрійскаго дома» [illegible] Бургмайеръ [illegible] Изъ его произведеній наиболѣе характерными являются [illegible] «Сошествіе въ адъ» въ церкви св. [illegible]

[1] [illegible] мастеръ долженъ былъ [illegible]

можно найти не только пустое подражаніе, но и подлинную духовную пищу — въ Аріостѣ.

Творенie Бургмайера состоитъ изъ живописи и безчисленныхъ деревянныхъ граворъ, подробное обсужденіе которыхъ не входитъ въ нашу программу. Среди картинъ мы насчитываемъ нѣсколько шедевровъ, какъ ранній образъ «Богородица во славѣ», напоминающій еще Гольбейна-Старшаго, образъ «Святые Константинъ и Севастіанъ», большой триптихъ «Распятіе» (всѣ три въ Аугсбургской галлереѣ), парадную «Св. Варвару» и полное уюта «Св. Семейство» (обѣ картины въ Берлинской галлереѣ). Произведенія эти отличаются «крѣпкой постройкой» и пріятной комбинаціей формъ во всемъ, въ позахъ, въ архитектурѣ, въ мелочахъ, въ широкой трактовкѣ пейзажа мастеръ выдаетъ свою принадлежность къ новому времени. Но имѣются у Бургмайера и картины болѣе значительныя по замыслу. Среди нихъ на первомъ мѣстѣ стоитъ восхитительная средняя картина триптиха въ Мюнхенской Пинакотекѣ «Св. Іоаннъ на Патмосѣ» (1518 г.) [16], а также полный настроенія алтарный триптихъ 1519 года съ «Распятіемъ» посреди и съ фигурами святыхъ Генриха и Георга въ роскошномъ ренессансномъ павильонѣ (въ Аугсбургской галлереѣ), или еще чарующій образъ «Богоматерь», въ которомъ такъ ясно отразились итальянскія впечатлѣнія художника (Нюрнбергскій музей) и въ которомъ такъ прекрасенъ сложный дальній пейзажъ, открывающійся за мраморнымъ престоломъ Маріи. Заканчивается живописное творенie мастера въ духѣ Балдунга Грина и Мануеля Деутша портретомъ Вѣнской галлереи, въ которомъ Бургмайеръ изобразилъ себя и жену такими, какими ихъ сдѣлали годы, при чемъ въ зеркалѣ, которое держитъ увядшая подруга жизни, вмѣсто отраженія виднѣются двѣ мертвыя головы [17].

Близко къ Бургмайеру подходятъ: его сынъ Гансъ Бургмайеръ Младшій, помянутые нами Іергъ Брей и Леонардъ Бекъ (оба скорѣе съ отступленіями въ сторону средневѣковаго вкуса) [18], а также нѣсколько граверовъ-иллюстраторовъ, участвовавшихъ въ тѣхъ же изданіяхъ, какъ и Бургмайеръ. Среди этихъ «графиковъ» слѣдуетъ упомянуть въ общей исторіи искусства страсбургскаго мастера Ганса Вехтлина [19] и аугсбургскаго гравера

Незавидная участь постигла съ этой картины безчисленныя фигуры звѣрей, птицъ и букашекъ, которыми ее украсилъ какой-то реставраторъ начала XVII в. Благодаря этому, картина стала еще болѣе [illegible] замыселъ художника — болѣе строгимъ.

[17] Новый взглядъ Бургмайера [illegible] [illegible] смерти [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] краскахъ изображающія [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Бургмайера [illegible] [illegible] въ этомъ случаѣ онъ изображаетъ [illegible] декорацій и рядъ итальянскихъ дворцовъ, а двѣ стоящихъ лицъ одѣваетъ въ античные костюмы.

Упомянемъ попутно имя Іоста де Негкера, славнаго мастера, вырѣзывавшаго на деревѣ рисунки Бургмайера и въ свое время гордившагося тѣмъ, что имъ первымъ примѣненъ способъ [illegible] печатанія съ нѣсколькихъ досокъ. Ему, между прочимъ, принадлежитъ и помянутый [illegible] «Смерть и [illegible]».

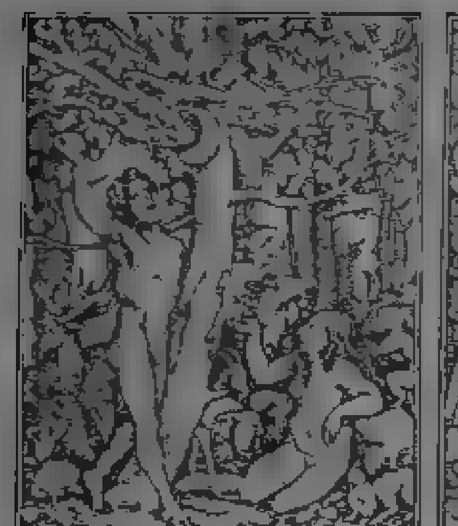
[18] См. т. I, стр. [illegible]

[19] Свѣдѣнія о [illegible] [illegible] начинаются съ 1506 г. и кончаются [illegible]. Его иллюстраціи приближаются къ Дюреру и Бальдунгу [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Ганса Вейдица, работавшаго съ 1522 года въ Страсбургѣ. Произведенія Вейдица долгое время приписывались самому Бургмайеру, хотя они и отличаются отъ него большимъ уклономъ въ сторону реализма Дюрера и нѣкоторою мелочностью пріемовъ. Иллюстраціи его имѣются въ «[illegible]», въ «[illegible]», въ «[illegible]» Отто Брунфельса и въ цѣломъ рядѣ другихъ книгъ [20].

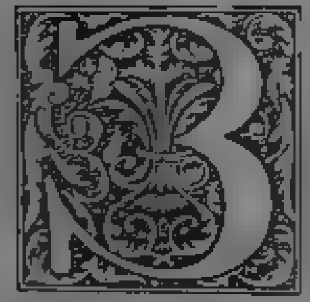
[illegible]ками полны работы этихъ двухъ мастеровъ. Гораздо интереснѣе отдѣльныя его [illegible] гравюры, въ которыхъ [illegible] опредѣленно сказывается его принадлежность къ ренессансу. См. H. [illegible] «Des Strassburger Malers und Formschneiders [illegible] Weiditz [illegible]» [illegible]

[20] См. [illegible] Hans Weiditz [illegible] Strassburg [illegible] 1904.



Гансъ Гольбейнъ Младшій. Три сюжета „Пляски Смерти“

IV



ЗАГАДКОЙ остается для насъ метаморфоза, произшедшая подъ самый конецъ дѣятельности въ творчествѣ Ганса Гольбейна-Старшаго. Если допустить, что старѣющій мастеръ, державшійся отсталыхъ готическихъ формъ въ такое время, когда все вокругъ въ Аугсбургѣ уже свидѣтельствовало о водвореніи новыхъ идеаловъ, дѣйствительно заразился послѣдними, то подобный случай оказался бы едва ли не единственнымъ. Створки къ «Алтарю св. Себастіана» (нынѣ въ Мюнхенской Пинакотекѣ), на которыхъ Гольбейнъ Старшій представилъ святыхъ Елизавету и Маргариту, заключаютъ эти чарующія по линіямъ и краскамъ фигуры среди закругленныхъ и необычайно «зрѣлыхъ» по формамъ орнаментовъ. Створки эти являются какими-то чудесами искусства, если принять въ соображеніе, что до того художникъ изображалъ длинныхъ, угловатыхъ и [illegible] уродливыхъ персонажей среди архитектуръ, опредѣленно принадлежащихъ готикѣ*). Странность такого скачка въ позднемъ творчествѣ художника заставила нѣкоторыхъ изслѣдователей видѣть въ этихъ картинахъ произведенія (или, по крайней мѣрѣ, руку помощи) двухъ сыновей Гольбейна, рано созрѣвшаго [illegible] Амброзіуса и геніальнаго Ганса. Однако, такое «недовѣріе» къ Гольбейну-отцу исчезаетъ, если мы обратимъ вниманіе [illegible]

---

*) [illegible]

[illegible]

изощренія нѣкоторыхъ его композицій, на чарующую изящность отдѣльныхъ деталей и наконецъ, если мы оставимъ за Гольбейномъ Старшимъ тотъ рядъ тончайшихъ рисованныхъ портретовъ, которые иные охотнѣе приписываютъ ему, нежели его сыновьямъ [22].

Въ одномъ во всякомъ случаѣ нельзя сомнѣваться: братья Гольбейнъ могли получить въ родительскомъ домѣ очень полное художественное воспитаніе; этимъ, а также еще тѣмъ, что вообще Аугсбургъ быстро сдѣлался главнымъ очагомъ нѣмецкаго возрожденія, объясняется изумительная скороспѣлость обоихъ художниковъ. Съ другой стороны, несомнѣнно, что сыновья Гольбейна были способны въ моментъ созданія «Алтаря св. Себастіана» оказать цѣнныя услуги отцу: это доказывается тѣмъ, что Амброзіусъ въ 1518 году могъ написать такой тонкій и характерно ренессансный портретъ, какъ тотъ, что хранится въ Эрмитажѣ, да и Гансъ, которому въ 1515 году было всего восемнадцать лѣтъ, могъ съ гордостью поставить свою монограмму подъ дышащей страстью композиціей «Несеніе Креста» въ Карлсруэскомъ музеѣ, а черезъ годъ онъ уже расписывалъ во вкусѣ итальянскихъ фрескистовъ съ прямыми заимствованіями у Мантеньи фасадъ дома въ Люцернѣ. Едва ли вообще, братья Гольбейнъ переселились изъ Аугсбурга въ Базель для того, чтобъ тамъ дополнить свое художественное образованіе (чему могъ еще выучиться Амброзіусъ у Ганса Гербстера, къ которому онъ поступилъ въ ученики? [23]), гораздо вѣроятнѣе, что, чувствуя себя готовыми художниками, они отправились въ чужіе края за заработкомъ, не находя таковаго въ Аугсбургѣ [24].

Базель въ эти немногіе годы, между началомъ вѣка и тѣми смутами, которыя возникли въ 1520-хъ годахъ на почвѣ религіозныхъ увлеченій

---

[22] Hans Holbein der Ältere родился, по однимъ свѣдѣніямъ, въ 1460 г., по другимъ — въ 1473 году. Неизвѣстно, чей онъ былъ ученикъ, но нидерландскія вліянія въ его искусствѣ очевидны. Къ 1493 г. относится наиболѣе раннее изъ дошедшихъ до насъ произведеній мастера — створки «Вейнгартенерскаго алтаря» въ Аугсбургскомъ соборѣ (готическія формы архитектуры, мѣстами золотой фонъ); къ 1495 г. относится «Алтарь св. Афры» въ Базельскомъ музеѣ; къ 1499 г. — маленькая Мадонна на золотомъ фонѣ въ Германскомъ музеѣ и первая изъ картинъ серіи «Римскихъ базиликъ» (S. Maria Maggiore); въ 1501 г. онъ исполняетъ алтарные образа для Франкфурта и для Кайсгейма (части перваго въ Городскомъ музеѣ, другія въ церкви св. Леонгарда; второй въ Мюнхенской Пинакотекѣ), въ 1502 г. онъ пишетъ картину-эпитафію Ульриха Вальтера (Аугсбургскій музей), въ 1503 г. — алтарь съ изображеніемъ Страстей Господнихъ (въ Донауэшингенѣ), въ 1504 г. — «Базилику св. Павла» (Аугсбургская галлерея), въ 1512 г. — четыре створки, о которыхъ мы говорили въ предыдущемъ примѣчаніи, и, наконецъ, въ 1516 г. онъ пишетъ «Алтарь св. Себастіана» (въ Мюнхенской Пинакотекѣ). Умеръ Г. Гольбейнъ Старшій въ 1524 г. не въ Аугсбургѣ. См. [illegible] Kunstgeschichte» въ «Repertorium f. Kunstw.» [illegible] XIX, стр. [illegible]; Kurt Glaser, Hans Holbein der Ältere, Leipzig 1908; [illegible] Kunstw., XVIII, 1892, стр. 137.

[23] До насъ дошелъ портретъ этого Hans Herbster'а изъ Страсбурга, писанный съ него Амброзіусомъ Гольбейномъ, кромѣ того, мы освѣдомлены о той страстности, съ которой Гербстеръ отдался реформаціи: религіозныя увлеченія заставили его даже покинуть живопись, а впослѣдствіи, въ 1530 г., подвергнуться заточенію. Къ сожалѣнію, не сохранилось ни одного произведенія этого интереснаго человѣка, и мы не можемъ судить, чѣмъ именно были ему обязаны братья Гольбейнъ. Умеръ Гербстеръ въ 1550 г. См. [illegible] T. II, стр. 255. [illegible] Гербстера.

Ambrosius Holbein, старшій сынъ Ганса Гольбейна Старшаго, родился около 1495 года. Ученикъ своего отца и Г. Гербстера въ Базелѣ, куда оба брата Гольбейнъ прибыли около 1515 года. 24 февраля 1517 г. Амброзіусъ принятъ въ цехъ [illegible] въ 1518 г. [illegible] получаетъ права гражданства. [illegible] свѣдѣній о художникѣ отсутствуютъ.

переживалъ счастливую пору своей культурной жизни. Основанный благодаря Пію II, университетъ собралъ плеяду видныхъ ученыхъ и способствовалъ чрезвычайному развитію книжнаго дѣла. Въ Базелѣ художники, занятые при типографіяхъ, невольно вступали въ болѣе тѣсное общеніе съ гуманистами. Кромѣ того, Базель былъ для Германіи какимъ-то преддверіемъ Италіи. Отсюда, черезъ Луцернъ до Лугано, Комо и Милана, лежалъ путь, соблазнявшій всякаго, у кого находился досугъ и кое-какія средства. Внѣ всякаго сомнѣнія, что Гансъ Гольбейнъ-Младшій не противостоялъ этому соблазну, и все говоритъ за то, что въ промежуткахъ между работой надъ фасадными фресками Гертенштейнскаго дома въ Луцернѣ онъ посѣтилъ по крайней мѣрѣ ближайшіе центры сѣверной Ломбардіи и увидѣлъ тамъ работы Луини, Соларіо, Гауденціо и самого Винчи. Въ деталяхъ архитектуры и костюмовъ, въ типахъ и жестахъ дѣйствующихъ лицъ на его картинахъ слѣдующаго періода видны несомнѣнныя отраженія того, что онъ изучалъ жадными и восприимчивыми глазами молодости [25].

Къ сожалѣнію, до насъ не дошли главныя произведенія Ганса Гольбейна Младшаго, относящіяся къ этому времени, тѣ самыя, въ которыхъ нѣмецкій мастеръ выказалъ себя всецѣло охваченнымъ новыми вѣяніями: погибли фасадныя фрески, украшавшія «Домъ Танца» въ Базелѣ, и гибли фрески съ сюжетами изъ античной исторіи, которыми Гольбейнъ покрылъ стѣны зала въ базельской ратушѣ; но почти полное представленіе объ этихъ работахъ и объ ихъ значеніи мы можемъ получить благодаря тому, что сохранились какъ эскизы самого мастера, такъ и рядъ копій, сдѣланныхъ еще въ то время, когда эта стѣнная живопись была въ цѣлости.

---

[25] Гансъ Гольбейнъ «Младшій», сынъ Ганса Гольбейна-Старшаго», родился въ 1497 г. Дѣла старика Гольбейна не преуспѣвали, и это побудило братьевъ покинуть родительскій домъ и искать заработка въ Базелѣ (около 1515 г.); тамъ они поступили къ Гербстеру, но уже въ 1517 г. Амброзіусъ зачисленъ мастеромъ, и въ томъ же году Гансъ, расписавшій [illegible] [illegible] Принятъ Гансъ въ базельскую гильдію 25 сентября 1519 г. Вѣроятно, лѣтомъ 1520 г. исполнена извѣстная намъ лишь по эскизамъ и по старинными копіямъ роспись дома «Zum Tanz» въ Базелѣ, и къ этому же [illegible] въ базельскомъ музеѣ. Въ іюнѣ 1521 г. Гансъ начинаетъ роспись зала въ ратушѣ, и къ 1522 г. двѣ стѣны ея покрыты фресками; въ эти же [illegible] соборѣ Фрейбурга Брейсгаускаго и прекрасной «Мадонны» Золотурнскаго собора и Дармштадтскаго музея («Мадонна бургомистра Мейера»). Въ 1523 г. Гольбейну удается написать [illegible] портретъ знаменитаго Эразма Роттердамскаго [illegible] къ его другу Томасу Мору. Гольбейнъ въ 1526 г. рѣшается покинуть родину [illegible] въ Англію. До этого мастеръ въ 1524 г. совершилъ путешествіе въ Ліонъ, который въ то время былъ центромъ типографскаго [illegible] портретъ, къ сожалѣнію, [illegible] насъ не дошедшемъ. Въ августѣ 1528 г. [illegible] щается въ Базель [illegible]

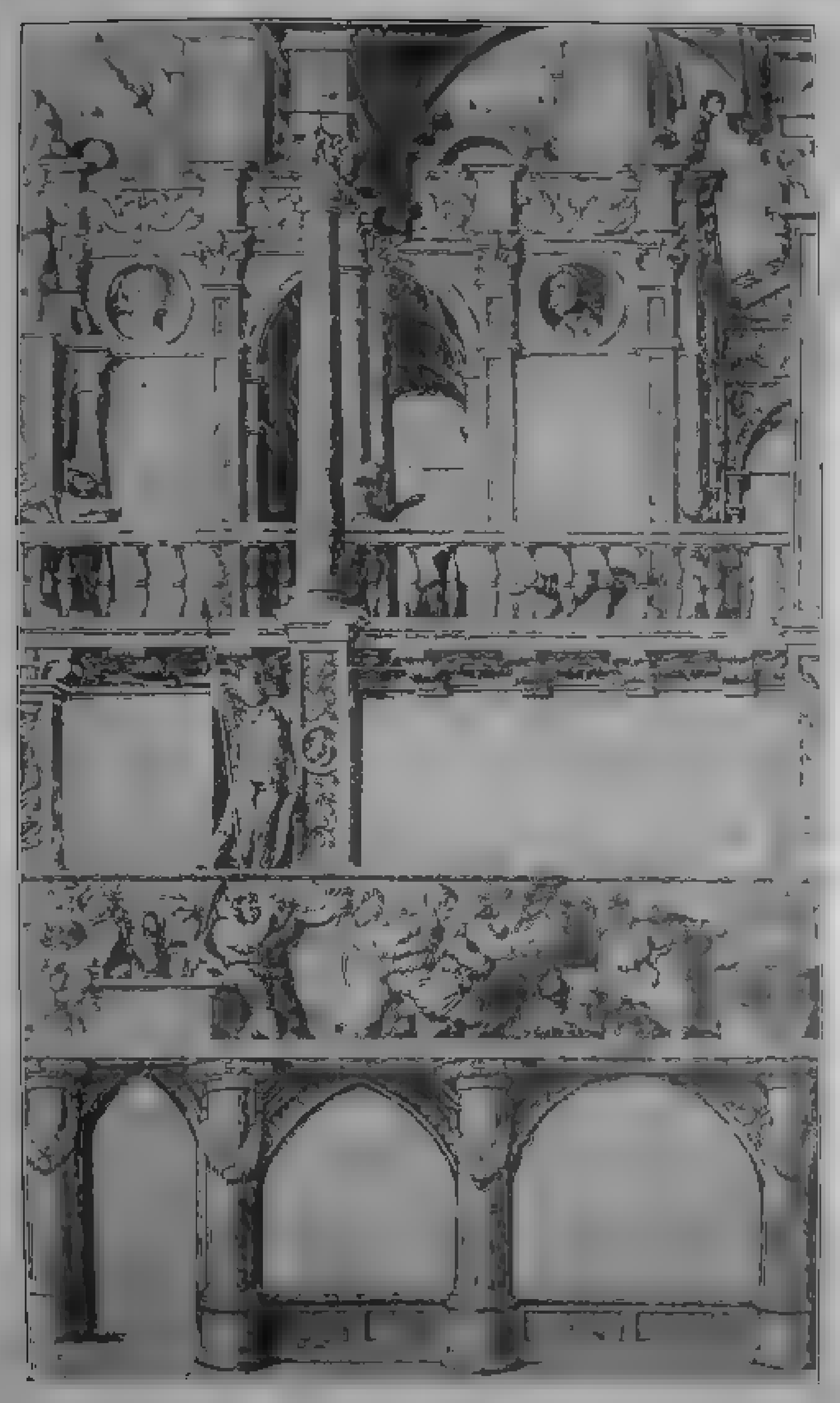
Глядя на рисунки Гольбейна къ фасадамъ «Дома Танца», возникаетъ предположеніе, что мастеръ посѣтилъ не только Ломбардію, но и Венецію и тамъ на него должны были произвести сильнѣйшее впечатлѣніе фрески Джорджоне и Тиціана на Fondaco dei Tedeschi. Это тѣ же колоннады, галлереи, медальоны и всадники, о которыхъ мы читаемъ въ старинныхъ описаніяхъ одного изъ погибшихъ чудесъ живописи ренессанса. Но возможно, что стѣнная декоровка Гольбейна была и плодомъ самостоятельныхъ измышленій мастера, лишь навѣянныхъ тѣмъ, что онъ видѣлъ въ городахъ Итальянской области, или еще тѣмъ, что онъ слышалъ въ разсказахъ счастливцевъ, побывавшихъ въ городѣ дожей. Во всякомъ случаѣ, бросается въ глаза при изученіи эскизовъ Гольбейна къ фасадной росписи совершенная свобода пріемовъ композиціи, безупречное знаніе юнаго художника перспективы и его владѣніе всѣми хитростями «новой хорошей манеры». Ни Полидоро, ни Понтормо не удалось бы съ большей виртуозностью играть ракурсами [2], и самъ Джорджоне едва ли разбилъ бы болѣе удачно неправильный фасадъ средневѣковаго дома, задавшись цѣлью придать ему видъ роскошнѣйшаго палаццо въ «античномъ вкусѣ». А какъ при этомъ сказывается жизненный интересъ въ германцѣ! Это пріобщеніе къ новому и чужому эстетическому міру не заслонило отъ него окружающаго быта. Самое свое названіе «Zum Tanz» домъ получилъ благодаря тому, что среди всякихъ величественныхъ «римскихъ» деталей Гольбейнъ представилъ разнузданный плясъ нѣмецкихъ крестьянъ и сумѣлъ ихъ кургузыя фигуры съ жестами, прямо выхваченными изъ жизни, превратить въ прекрасный орнаментъ, достойный встать рядомъ съ любымъ «орнаментнымъ хороводомъ» итальянскихъ композиторовъ.

Росписью зала въ ратушѣ Гольбейнъ былъ занятъ въ два пріема, и вотъ здѣсь особенно ясно сказалось его художественное развитіе. Сначала имъ еще владѣетъ какой-то пароксизмъ увлеченія, и совладать съ собой ему не дается вполнѣ. Фрески на боковой стѣнѣ, относящіяся къ 1521 году

раль его клиентами являются торговцы Ганзейскаго союза, центромъ жизни которыхъ было нѣмецкое подворье «Der Stahlhof». Въ 1533 г. декорировка «Штальгофа» по случаю торжественнаго въѣзда короля и Анны Болейнъ обращаетъ вниманіе Генриха VIII на Гольбейна, а съ 1536 г. мастеръ носитъ оффиціальное званіе королевскаго живописца. Мастерская Гольбейна была расположена въ самомъ Whitehall'ѣ, и здѣсь же рядъ комнатъ дворца были разукрашены имъ живописью, [illegible] какъ и всѣ прочія монументальныя работы мастера, [illegible] великаго художника [illegible] 1543 г. Изъ огромной литературы о Гольбейнѣ [illegible]

Paris, 1886; A. Woltmann, «Holbein und seine Zeit», 2-е изд., Leipzig, 1876; P. Mantz, [illegible] Paris, 1879 [illegible] Paris [illegible] 1868 [illegible] Windsor [illegible] «Die [illegible] d. J.», Berlin, 1911, и его же «H. H. d. J.» въ серіи «Klassiker der Kunst», Leipzig, 1912; H. A. Schmid, [illegible] 1515—1526», Basel, 1892 [illegible] seiner Verleger» въ «Jahrb. der k. p. Kunsts.» XX, 1899, стр. 232; W. Schmidt «Ein [illegible]» III, стр. 207 [illegible] IV, стр. [illegible] V, стр. [illegible]

[2] Ракурсами sotto in su Гольбейнъ пользуется съ огромнымъ мастерствомъ и въ живописи органа [illegible] базельскаго [illegible] въ музеѣ.



были отяжелѣны архитектурными орнаментальными мотивами, мѣшавшими впечатлѣнію отъ сюжетовъ, которымъ они должны были служить обрамленіемъ. Самые герои древней исторіи были представлены въ костюмахъ современныхъ Гольбейну. Напротивъ того, въ фрескахъ задней стѣны Гольбейнъ преодолѣлъ въ себѣ остатки «варварскаго вкуса» и достигъ той прекрасной мѣры, той ритмичности, той «хорошей манеры древнихъ», къ которымъ въ большинствѣ случаевъ тщетно стремились и Дюреръ, и Скорель, и Флорисъ.

Сейчасъ Гольбейнъ представляется намъ исключительно портретистомъ, и это вполнѣ понятно, ибо большинство изъ сохранившихся его работъ — портреты, которые, къ тому же, принадлежатъ къ самому высшему, что создалъ человѣческій геній въ данной области. Однако, значеніе Гольбейна для искусства своего времени было въ полномъ смыслѣ слова всестороннимъ, и можно утверждать, что не существовало такой сферы изобразительнаго творчества, которую онъ не подарилъ бы образцами, полными вдохновеннаго чувства красоты. Въ смыслѣ «содержанія», живопись Гольбейна не можетъ выдержать сравненія съ титаническимъ, бурнымъ, охваченнымъ поэзіей, творчествомъ Дюрера. Гольбейнъ рядомъ съ Дюреромъ кажется холоднымъ, «черезчуръ яснымъ» и даже нѣсколько безсодержательнымъ. Но то, въ чемъ наше время видитъ недостатокъ, то самое было въ его дни высшимъ идеаломъ. Сейчасъ мы изсушены вѣками академизма, наша жизнь оцѣплена условностями старѣющей культуры, все что мы называемъ буржуазнымъ безвкусіемъ, есть не что иное, какъ опошленный, пропитавшій насквозь бытъ «гуманизмъ». Въ XVI вѣкѣ такое явленіе, какъ искусство Гольбейна, должно было представляться чѣмъ-то въ родѣ первыхъ цвѣтовъ весны, произрастающихъ изъ едва просыпающейся послѣ зимняго кошмара земли. Самъ Дюреръ страдалъ подъ тяжестью кошмара, отъ котораго не могла освободиться его душа. Гольбейнъ же — нѣмецкій Рафаэль — озарилъ все своей «аполлоновой улыбкой», и тѣмъ, кто глядѣлъ на его произведенія, жизнь должна была казаться легкой. Даже «Пляску Смерти» онъ нарисовалъ такъ, что исчезъ всякій ужасъ, что все самое трагическое приняло видъ забавной игры, имѣющей своимъ началомъ утѣхи рая, а концомъ — людское сборище у престола Милостиваго Судьи.

Судьба Гольбейна всего яснѣе свидѣтельствуетъ о томъ, насколько культура Германіи отставала отъ культуры Италіи. Своего Рафаэля Германія могла дать и дѣйствительно дала — въ лицѣ Гольбейна. Но какъ характерно то, что она же не сумѣла его использовать, что она «выпустила» такого драгоцѣннаго художника. И не хватило у нея силъ, чтобы породить въ тѣ же дни своего Микель Анджело — пророка-художника, который не позволилъ бы остановиться на передышкѣ, но сразу отдернулъ бы радужную завѣсь и указалъ бы на труды дальнѣйшаго пути и на ужасы возмездія за ослушаніе Верховнымъ велѣніямъ. Можно разсматривать Буонарроти какъ германца на

[illegible]

латинской почвѣ. Это Дюреръ со всей своей непочатой свѣжестью убѣжденій, со всей сложностью своихъ переживаній, получившій воспитаніе, достойное генія, и не утратившій при этомъ ни капли своей стихійной силы. Гольбейнъ — это дальній Рафаэль, попавшій въ среду, не имѣвшую и отдаленнаго представленія объ огромной его цѣнности и взиравшую на него лишь какъ на пріятнаго забавника.

Духовное оскудѣніе «германской культуры въ Германіи» ярче всего отразилось въ религіозныхъ картинахъ самого Гольбейна. Въ центрѣ ихъ мы находимъ тотъ безподобно исполненный «Nature Morte», который по каталогу Базельскаго музея значится какъ «Toter Christus»[27]. Глядя на эту картину, даже и не страшно. Этотъ Христосъ Гольбейна умеръ взаправду, окончательно, и нѣтъ ему воскресенія. А если такъ, то значитъ, Гольбейну были чужды мучительныя проблемы жизни и смерти. Нѣжной, милой, ясной игрой протекаетъ для людей ихъ земное существованіе, а тамъ дальше — успокоительное Ничто, бросающее мягкую тѣнь скепсиса и ироніи на всю житейскую суету. Точно такъ же и алтарь, написанный Гольбейномъ для ратуши (нынѣ въ Базельскомъ музеѣ), въ сущности собраніе прелестныхъ иллюстрацій къ дѣтской сказкѣ, но не церковная картина. Изящныя группы фигурокъ, одѣтыхъ въ граціозные костюмы, остроумно придуманные и толково разработанные эффекты освѣщенія, тонкіе пейзажные куски, много «умнаго режиссерства» въ экспрессіяхъ и въ драматическихъ построеніяхъ, и при этомъ полное отсутствіе задушевности и отсутствіе вѣры въ то, что всѣ эти событія когда-то произошли, что они имѣютъ для человѣчества (и, въ частности, для самого же Гольбейна) рѣшающее значеніе.

Въ чудесной «Дармштадтской Мадоннѣ» Гольбейнъ достигъ положеннаго ему предѣла въ смыслѣ передачи молитвеннаго экстаза[28]. Насъ трогаетъ въ этой картинѣ и то, съ какимъ чувствомъ интимности представилъ Гольбейнъ Богородицу, являющуюся семьѣ заказчика. Однако почему же, несмотря на эти черты, картинѣ недостаетъ теплоты? Почему она, при всей своей строгости, не церковный образъ? Не потому ли именно, что и здѣсь обнаружилась неспособность Гольбейна къ мистическимъ переживаніямъ, что художникъ и на сей разъ былъ исключительно заинтересованъ красотой жизни и ни въ чемъ не выразилъ порыва въ потусторонній міръ. Тихая милая Мадонна Гольбейна снизошла на землю, но нѣтъ путей, ведущихъ отъ нея въ горнія сферы. Прекрасны — достойная величайшихъ итальянскихъ декораторовъ пирамидальная группа фигуръ и ниша, замыкающая композицію, но то, что на картинѣ такъ тѣсно, что не чувствуется ничего позади нея, какъ бы символизируетъ отношеніе Гольбейна къ религіи.

---

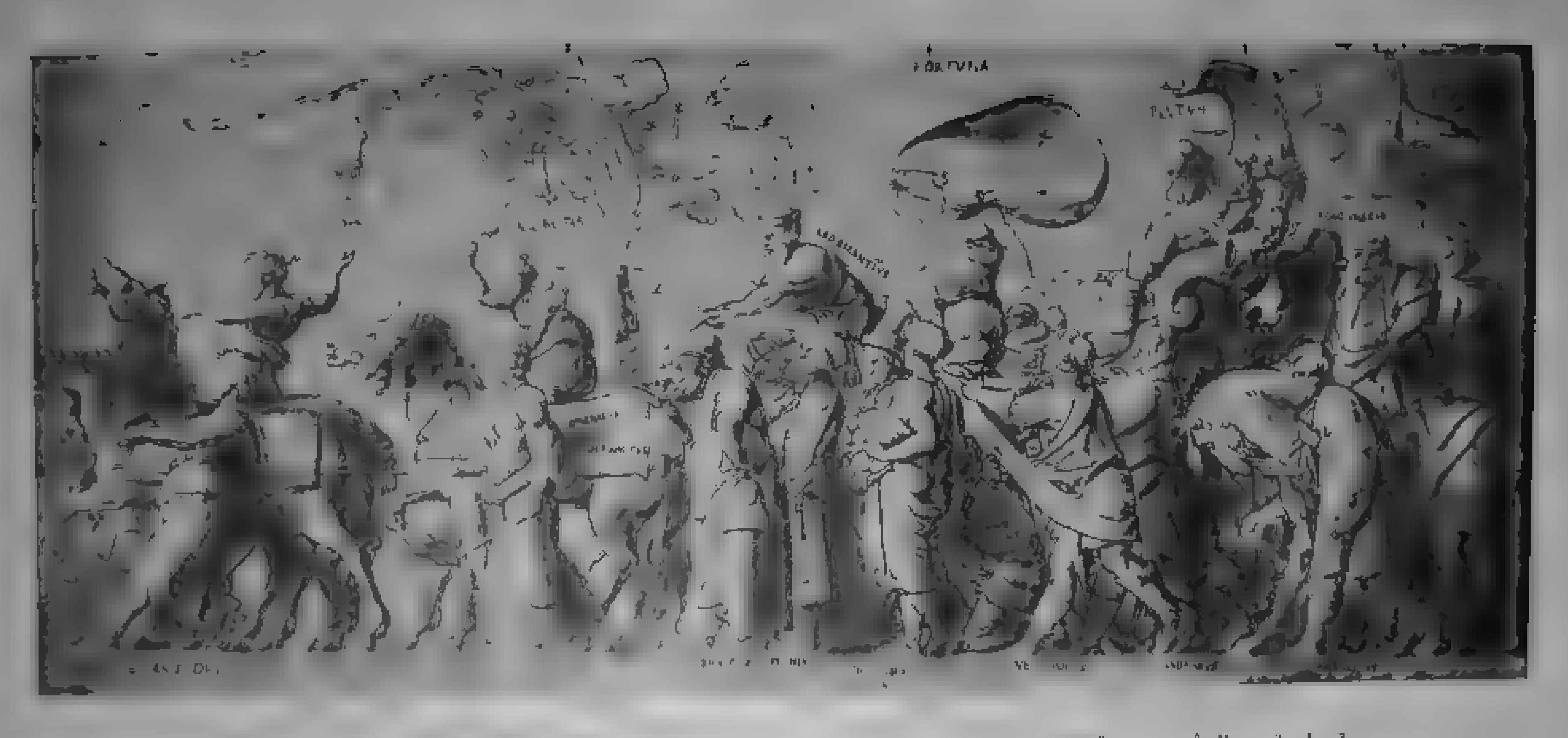
[27] Картина эта превозносилась Достоевскимъ, а въ «Идіотѣ» служила образомъ, [illegible] для [illegible] исполненной въ 1521 г. [illegible]

[28] Образъ относится приблизительно къ 1525 г. [illegible] бургомистра Базеля Якова Мейера [illegible]

Гольбейнъ вообще не вѣритъ въ то, что онъ пишетъ. Онъ обладаетъ огромнымъ мастерствомъ и высокимъ рисункомъ, его въ [illegible] слова безупреченъ, но онъ не знаетъ трепета передъ тайной: онъ просто не вѣритъ въ тайну. И изображенныя имъ на портретахъ лица [illegible] замкнулись отъ насъ прозрачной хрустальной стѣной, черезъ которую нѣтъ возможности проникнуть, черезъ которую не доносятся горячія дуновенія рѣчи. Великаго ума долженъ былъ быть художникъ, давшій такія мѣткія изображенія Эразма, Мора, Генриха VIII, но почему-то кажется, что самъ Гольбейнъ не входилъ съ этими лицами въ близкое общеніе, что во время сеансовъ онъ сдержанно молчалъ, принуждая и ихъ къ молчанію. Онъ узнавалъ все то, что интересовало его, изъ складокъ лба, изъ постройки черепа, изъ тѣхъ неуловимыхъ нитей, что связываютъ взглядъ съ усмѣшкой. Онъ былъ слишкомъ увѣренъ въ томъ, что самое интересное — это видимость, наружное, а сокровища души онъ игнорировалъ, въ нихъ не вѣрилъ.

Та же черта какого-то ясного холода обусловливаетъ и характеръ его красочности и его свѣтовѣдѣніе. Въ эффектахъ освѣщенія Гольбейнъ нерѣдко пользуется находками Бальдунга и Грюневальда, но, странное дѣло, подобные эффекты даже у Рафаэля приводятъ къ чему-то трепетному, зыбкому и таинственному, къ «романтикѣ» (вспомнимъ «Освобожденіе Петра»), тогда какъ Гольбейнъ при самыхъ романтическихъ темахъ и при усерднѣйшей ихъ разработкѣ не вызываетъ въ зрителѣ волненія, не убѣждаетъ въ томъ, что онъ самъ былъ взволнованъ, хотя бы онъ трактовалъ такія животрепещущія темы, какъ «Христосъ передъ Каиафой» или «Бичеваніе». Изъ всѣхъ итальянскихъ художниковъ краски Гольбейна больше всего напоминаютъ самаго холоднаго, самаго строгаго изъ представителей строгой и холодной школы Флоренціи XVI вѣка — Бронзино. Правда, у нѣмца больше мягкости въ самой техникѣ, больше плотности въ фактурѣ, а его [illegible] обладаютъ извѣстной «вкрадчивостью», которая отсутствуетъ у придворнаго художника Александра и Козимо Медичи. Но по существу между ними нѣтъ разницы. И въ краскахъ Гольбейнъ ясный эллинъ, а не мятежный, не сентиментальный германецъ. Ничто у него не нарушаетъ гармоніи, не кричитъ и не вопіетъ, а потому и не потрясаетъ. Изъ всѣхъ красокъ Гольбейна запоминаются лишь ровный бирюзовый или синій тонъ, который онъ разстилаетъ позади своихъ одѣтыхъ въ темное персонажей. Иныя изъ нихъ поражаютъ своей правдивостью, но ни одинъ тонъ не живетъ собственной жизнью, какъ это мы видимъ у Тиціана, у Пальмы, у старыхъ нидерландцевъ и нѣмцевъ.

Для фанатичныхъ и ограниченныхъ базельцевъ, занятыхъ религіозной распрей, такой художникъ былъ прямо не ко двору. [illegible] онъ поѣхалъ искать счастья въ далекой чужбинѣ [illegible] характерно то, что выборъ Гольбейна палъ на суровый Лондонъ, гдѣ въ то

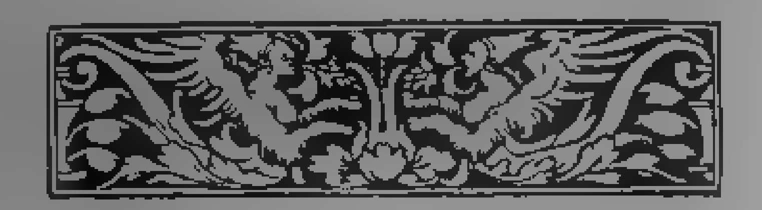

FORTVNA

время правилъ холодный развратный Генрихъ VIII. Сентиментальный ванъ Дейкъ пришелся ко двору изнѣженному Карлу I, мудрый чувственникъ Тиціанъ угодилъ Карлу V и Филиппу II, холодный Гольбейнъ долженъ былъ завоевать себѣ положеніе не только любимаго художника, но и повѣреннаго въ любовныхъ дѣлахъ «Синей Бороды на тронѣ». И опять-таки въ Англіи Гольбейнъ не только писалъ портреты, но онъ былъ универсальнымъ руководителемъ всего художественнаго творчества страны: по его наброскамъ строились и декорировались зданія, устраивались празднества и тріумфы, чеканились панцыри и парадные сосуды, создавались безумной роскоши драгоцѣнности. Работы изрѣдка прерывались какимъ-либо порученіемъ сластолюбца монарха, посылавшаго художника на материкъ высмотрѣть себѣ новую невѣсту, да и живя въ самомъ Уайтгольскомъ дворцѣ, Гольбейнъ долженъ былъ постоянно встрѣчаться съ Генрихомъ VIII и оказывать ему разныя услуги. Судить объ отношеніяхъ между королемъ и его живописцемъ позволяютъ знаменитый портретъ Генриха въ римской Національной галлереѣ, а также фигура короля, красовавшаяся во весь ростъ на фрескѣ въ Privy Chamber Уайтгола*. Четыре раза позволилъ себѣ шутить Гольбейнъ: въ первый разъ, когда онъ иллюстрировалъ книгу «Вольтера XVI вѣка» — «Хвала Глупости», во второй разъ, когда онъ въ крошечныхъ гравюрахъ представилъ «веселый хороводъ Смерти», въ третій разъ, когда онъ помѣстилъ, въ видѣ оптическаго фокуса, мертвую голову на портретѣ «Посланниковъ» (Національная галлерея въ Лондонѣ), и вотъ въ четвертый — въ этомъ портретѣ Генриха VIII, котораго онъ представилъ въ «преувеличенно нарядномъ костюмѣ, съ широко разставленными ногами, съ жутко-лукавымъ, жиромъ заплывшимъ лицомъ, напоминающимъ откормленнаго блудливаго кота. Въ послѣдней «шуткѣ» сказалось и все безстрастіе холоднаго, яснаго Гольбейна и его какая-то симпатія къ своему покровителю. Не странно ли, что изъ всѣхъ созданій мастера самымъ интимнымъ представляется именно этотъ «офиціальный» портретъ, въ одно и то же время и жестокая сатира и убѣжденный панегирикъ!

Характеризуетъ еще художественную личность Гольбейна его отношеніе къ пейзажу и къ «декораціи» вообще. Рисунковъ этого величайшаго рисовальщика сохранилось, пожалуй, не меньше, нежели рисунковъ Дюрера, и однако, среди нихъ мы не найдемъ, кажется, ни одного этюда, сдѣланнаго «сидя на природѣ». Да и все остальное твореніе гуманиста-художника посвящено человѣку — его лицу, фигурѣ, одеждѣ, дому. На картинахъ и [illegible]

* Судя по старымъ описямъ, Гольбейнъ расписалъ въ Whitehall'ѣ (въ бывшей резиденціи кардинала Уольсея) плафонъ въ [illegible] [illegible] «Пляску Смерти» [illegible] слѣдней фрески хранится въ собраніи [illegible] Девонширскаго въ Чэтворѣ. Существуетъ [illegible] фигуры Генриха VIII [illegible] въ 1698.)

ченныхъ композицiяхъ чаще всего персонажи у него или окружены архитектурными декоровками фантастическаго характера [30] или же выдѣляются на нейтральномъ фонѣ. Исключенiями являются портреты Эразма въ Лонгфордъ Кастлѣ и купца Гисе въ Берлинскомъ музеѣ, изображенныхъ на фонѣ ихъ тѣсныхъ рабочихъ кабинетовъ, портреты двухъ французскихъ посланниковъ, стоящихъ на фонѣ роскошныхъ занавѣсей, передъ столомъ, заваленнымъ всевозможными предметами [31], а также нѣсколько картинъ, въ которыхъ самый сюжетъ требовалъ болѣе разработанныхъ декорацiй, каковы: «Несенiе Креста» въ Карлсруэ, оба варiанта «Моленiя о чашѣ» въ Базелѣ [32], «Поцѣлуй Iуды», «Несенiе Креста» и «Положенiе во гробъ» въ Базельскомъ музеѣ, «Христосъ и Магдалина» въ Гэмптонъ Кортѣ. Однако, и во всѣхъ этихъ картинахъ, гдѣ Гольбейну давалась возможность развернуться въ «постановочномъ» смыслѣ, поражаетъ чрезвычайная экономiя использованныхъ средствъ, сдержанность, почти доходящая до академическаго холода [33].



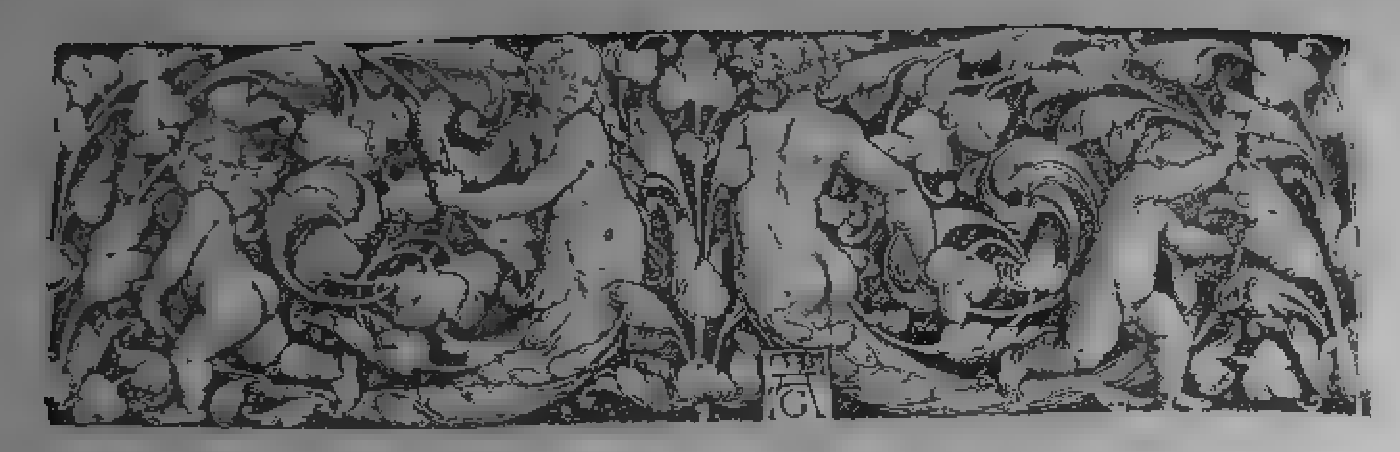
[30] Обѣ серiи «Страстей Господнихъ» въ Базельскомъ музеѣ, портретъ Я. Мейера и его жены (тамъ же), портреты Генриха VIII, его родителей и его третьей супруги — въ Whitehall'ѣ, и т. д. Даже попытокъ Гольбейнъ при этомъ не дѣлаетъ, чтобы дать впечатлѣнiе какого-либо правдоподобiя. Происходитъ ли дѣйствiе во дворцѣ первосвященника или въ карaулѣ Пилата, мы видимъ все тѣ же перспективныя построенiя, состоящiя изъ роскошныхъ архитектурныхъ мотивовъ, выдающихъ свое ломбардское происхожденiе. Въ [illegible] «Мадонна» и «Страждущiй Спаситель» (Базельскiй музей) главная роль скорѣе принадлежитъ [illegible] перспективной декорацiи, нежели [illegible] фигурамъ.

Сюда слѣдовало бы еще отнести портретъ семьи Мора, изображенной среди комнаты [illegible] Томаса Мора; къ сожалѣнiю, [illegible] самая картина эта не [illegible] сохранились лишь копiи съ нея и подготовительный [illegible] въ Базелѣ.

Въ варiантѣ, [illegible] мы [illegible] замѣчательный упрощенный мотивъ [illegible] эффектъ [illegible] (позднѣе [illegible] Эльсгеймеромъ) и ракурсъ [illegible] Тинторетта.

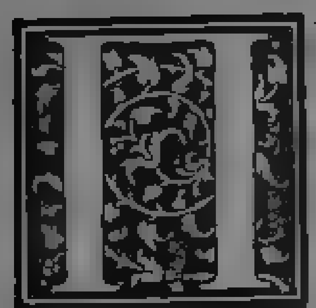
Эта «академическая сдержанность» роднитъ [illegible] картины Гольбейна съ творчествомъ

Шонгауэра, у котораго нѣмецкое чувство поэзiи было въ значительной степени заглушено классической выправкой. Что эта экономiя въ декорацiяхъ была дѣломъ вкуса Гольбейна, а не являлась слѣдствiемъ бѣдности его фантазiи, можно убѣдиться, изучая картины «Поклоненiе пастуховъ» и «Поклоненiе волхвовъ», составляющiя нѣкогда створки «Обервиденскаго алтаря» (1521 г., съ 1554 г. въ Фрейбургскомъ мюнстерѣ). Въ первой изъ этихъ композицiй онъ даетъ роскошную разработку того мотива, — руины, освѣщенной лучами, исходящими отъ Младенца, — который былъ изобрѣтенъ Гертгеномъ и использованъ Герардомъ Давидомъ. Во второй онъ изображаетъ [illegible] Святое Семейство. [illegible] «Поклоненiи пастуховъ» [illegible] Корреджо. Если Эльсгеймеръ видѣлъ эту картину на своемъ пути изъ Франкфурта въ Италiю, то ея одной было достаточно, чтобы рѣшить направленiе его творчества. Но самъ Гольбейнъ, давшiй такой чудесный образецъ [illegible] «освѣщенiя», больше никогда къ чему-либо подобному не возвращался.



Гейнрихъ Альдегреверъ. Орнаментъ. Гравюра на мѣди

V



ОЛОЖЕНІЕ Гольбеина, какъ представителя «золотого вѣка ренессанса» въ германскихъ странахъ совершенно обособленное: на сѣверѣ отъ Альповъ мы не нашли бы художника, равнаго ему по дарованію, развитости вкуса и по творческому обхвату. И все же невозможно считать Гольбеина вождемъ школы. Учениковъ онъ не воспиталъ ни единаго, да и косвеннаго вліянія онъ почти не имѣлъ на современниковъ — отчасти потому, что его живописная дѣятельность не носила того общественнаго характера, какой былъ присущъ другимъ художникамъ (благодаря иконоборческому движенію, церковныя картины Гольбеина подверглись тотчасъ по ихъ созданіи удаленію изъ церквей), отчасти потому, что самыя свойства «аристократическаго», «чересчуръ изящнаго» искусства Гольбеина были таковы, что ими не могли заразиться широкіе круги нѣмецкаго художественнаго міра, только что начавшаго освобождаться отъ «средневѣковаго варварства».

Ближе всего къ Гольбейну подходятъ такъ называемые «Kleinmeister». Къ нимъ принадлежатъ нюрнбергскіе художники — два брата Бегамы, Георгъ Пенчъ и Петеръ Флетнеръ, страсбургскій мастеръ Фогтгерръ, кенигсбергскій художникъ Якобъ Бинкъ[24], эрфуртскій мастеръ Гансъ Бродамеръ[25], Альдегреверъ

---

[24] Дѣятельность Бинка протекла при дворахъ датскомъ и прусскомъ. Родился [illegible] въ 1514 г., умеръ въ 1569 г.

[25] [illegible] и на деревѣ, родился около 1490 г. въ Фульдѣ, умеръ въ 1562 г. въ Эрфуртѣ. [illegible] Лютеромъ въ 1550 г. и лютеранскую библію [illegible] его гравюръ на мѣди [illegible] — дальная процессія [illegible] сохранились два [illegible] въ Вѣнскомъ музеѣ.

скій мастеръ Даніель Гопферъ [38], мюнхенскій художникъ Гансъ Милихъ и уроженецъ Падеборна — Альдегреверъ. Сюда же нужно отнести мастера, имя котораго скрыто подъ инициалами «J. B.», а также пейзажистовъ Гиршфогеля и Лаутензака, о которыхъ мы уже говорили въ первомъ томѣ нашего труда. Наконецъ, принято зачислять въ

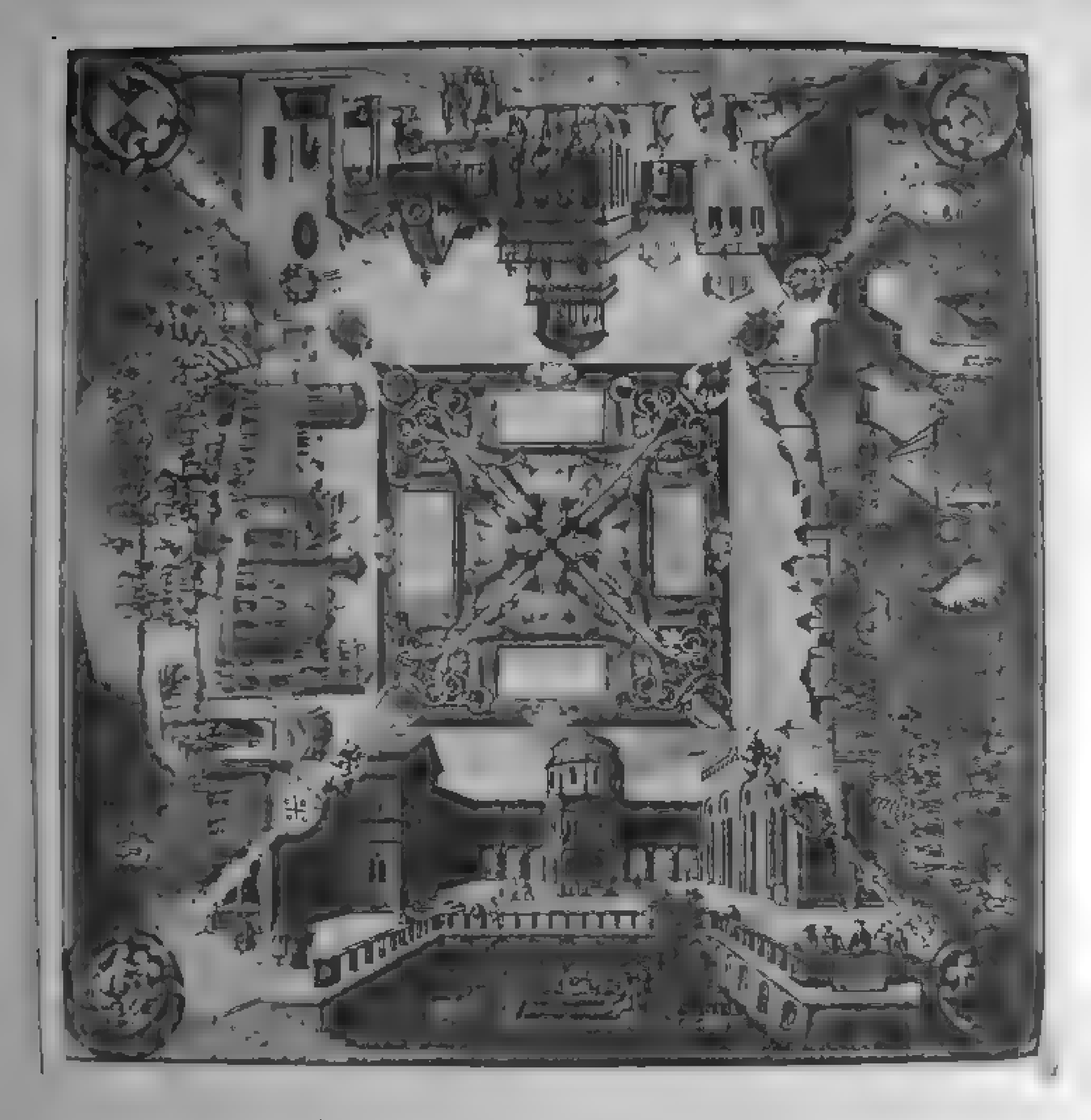
Гансъ Зебальдъ Бегамъ. Блудный сынъ. Гравюра на мѣди

ту же группу: Мельхіора Лорха, Вергиля Золиса, Тобіаса Штиммера, Іоста Аммана и Эйзенхойта; однако, творчество этихъ художниковъ означаетъ уже новую стадію исторіи искусства, а именно — поворотъ ренессанса къ барокко.

Лучшее, что создано Kleinmeister'ами, — это тѣ крошечныя гравюры на мѣди, благодаря которымъ они и получили свое коллективное прозвище. Въ этихъ очаровательныхъ и тончайшихъ бездѣлушкахъ начертательнаго искусства художники эти, въ то же время, лучше всего обнаружили свою принадлежность къ «золотому вѣку возрожденія» и свою близость къ Гольбейну, при чемъ этихъ результатовъ они достигли вполнѣ самостоятельно и, вѣроятно, даже не имѣя полнаго представленія о творчествѣ базельскаго мастера. Среди нихъ, Ганса Зебальда [39], Флётнера и Брозамера [illegible] можно включить въ число живописцевъ; напротивъ того, рядъ [illegible] теля Бегама, Пенча, Милиха и Альдегревера отводятъ имъ [illegible] исторіи живописи, и можно только пожалѣть, что обстоятельства [illegible] такимъ образомъ, что чисто живописное творчество этихъ мастеровъ [illegible] чило большаго развитія и распространенія. Въ рано скончавшемся [illegible] поѣздки по Италіи, Бартелѣ Бегамѣ Гольбейнъ навѣрное получилъ [illegible]

[38] Daniel Hopfer, миніатюристъ и офортистъ, сынъ живописца, переселился въ 1495 г. изъ Кауфбейрена въ Аугсбургъ, гдѣ художникъ и умеръ въ 1536 г. Ему принадлежитъ заслуга возрожденія техники травленія крѣпкой водкой. Частью, гравюры мастера воспроизводятъ листы Буркмайра, Мантеньи, Маркантона и Кранаха, частью — это вполнѣ самостоятельныя работы, изображающія библейскіе сюжеты и портреты. Въ своихъ поискахъ мягкости Гопферъ доходитъ до мелочности и рыхлости. Всегда прекрасны на его листахъ орнаментальные и архитектурные мотивы, всецѣло принадлежащіе стилю возрожденія.

[39] Гансъ Зебальдъ Бегамъ родился въ Нюрнбергѣ около 1500 г. Замѣшанный въ процессѣ 1525 г., онъ былъ изгнанъ изъ города, но въ 1528 г. получилъ разрѣшеніе вернуться; съ 1530 г. Бегамъ, до самой смерти въ 1550 г., живетъ во Франкфуртѣ на Майнѣ, временами отлучаясь въ его окрестности, въ Ашаффенбургъ и въ Майнцъ. Послѣднее время художественная [illegible] во Франкфуртѣ [illegible] благодаря [illegible] реакціи весьма мало, что заставляло художника открыть винный погребъ. Картинъ мастера [illegible] доски съ эпизодами изъ исторіи Давида въ Луврѣ (1534 г.) и [illegible] миніатюръ въ молитвенникѣ кардинала Бранденбургскаго [illegible] въ Ашаффенбургѣ [illegible] сохранилось [illegible] фуса, Merkel «Die Miniaturen und Manuscripte der Kgl. bayr. Hofbibliothek in Aschaffenburg», 1836. См. также статью [illegible] J. Meyer's Künstlerlexicon [illegible]



[illegible]

временемъ достойнаго соперника [illegible] и рядъ портретовъ Пенца [illegible] Альдегревера [illegible] и Милиха [illegible] доказываютъ мощную характеристику и [illegible] силы, развившейся въ этихъ художникахъ и не нашедшія себѣ надлежащаго примѣненія вслѣдствіе общихъ условій культуры.

[illegible] родился въ Нюрнбергѣ [illegible] [illegible] своихъ [illegible] мыслей, Бартель на [illegible]

Георгъ Пенцъ. Фетида и Хиронъ.

Отличительнымъ признакомъ творчества всей разбираемой группы художниковъ является культъ человѣческой фигуры и отношение къ ней, какъ къ прекрасному орнаментальному мотиву. Произведения Kleinmeister'овъ страдаютъ извѣстной поверхностностью. Мы не найдемъ въ нихъ ни сильныхъ эмоцiй [illegible]

вался въ наиболѣе рѣзкой формѣ, что не помѣшало ему, по удалении въ изгнание, вступить съ конца 1520-хъ годовъ на службу ко двору одного изъ самыхъ [illegible] герцога Людвига Баварскаго. [illegible] путешествие [illegible] во время [illegible] путешествия въ Италию въ 1530 [illegible] — большое «Нахождение Св. Креста» (1530 г.) въ Пинакотекѣ и части алтаря въ Берлинскомъ музеѣ, [illegible] ческую картину «Распятие» въ Вѣнскомъ музеѣ. [illegible] — средняя картина котораго осталась на мѣстѣ, тогда какъ створки попали въ галлерею Донауэшингена, — благодаря изысканиямъ Koetschau [illegible] «Мадонна у окна». [illegible] мастерствомъ, [illegible]

чаются «Мадонна у окна». [illegible] портретъ императора Карла V и короля римскаго Фердинанда [illegible], а также [illegible] und der Meister v. [illegible] chen», Strassburg, 18[illegible]

[illegible] Pencz родился около 1500 г. [illegible] въ концѣ [illegible] 152[illegible] г. (см. выше). [illegible] въ Бреславлѣ въ окрестностяхъ родного города. Въ 1532 г. онъ [illegible] въ Италии [illegible] въ Дрезденѣ [illegible] 1545 г.). Въ особенности хороши портреты Пенца

охватывающаго чувства жизни, наконецъ окончательно отсутствуетъ въ нихъ религіозная глубина. Характерно уже то, что братья Бегамъ и Пенчъ въ молодыхъ годахъ подверглись остракизму изъ родного Нюрнберга за неповѣданіе черезчуръ свободныхъ мыслей и совершенное отрицаніе мистическаго смысла евангельскаго ученія [42]. Но и у остальныхъ мастеровъ этого круга мы не найдемъ «горячихъ задушевныхъ словъ». Главная ихъ задача состоитъ въ томъ, чтобы показать — насколько свободно они владѣютъ новыми формами, какъ умѣло пользуются человѣческой фигурой, которую они охотно изображаютъ совершенно нагой [43]. Когда, вслѣдъ за Дюреромъ, Kleinmeister'ы принимаются за бытовые сюжеты и рисуютъ крестьянскія пирушки, ярмарки и балы, они облекаютъ эти изображенія, взятыя изъ дѣйствительности, въ такую изящную и опрятную форму, что и въ нихъ не находишь подлиннаго отраженія жизни, любуясь этими чарующими гравюрами имъ вполнѣ не вѣришь. Понятно поэтому, что лучшее изъ созданнаго

[illegible]

и среди послѣднихъ — портретъ молодыхъ [illegible] мастера въ галлереѣ Корсини (1515) [illegible]

[illegible] 1529 [illegible] «Спаситель въ гробу» 1529 [illegible]

[illegible] родился въ Мюнхенѣ [illegible] посѣтилъ Италію [illegible] путешествія была копія «Страшнаго [illegible]» Микель-Анджело [illegible]

[illegible] что не помѣшало тому, чтобы въ творчествѣ Милиха [illegible] Cм. M. Zimmermann «Hans Mielich», München, 1885.

[illegible] Мы уже упоминали, что самые ярые изъ [illegible] на службу къ вѣрному защитнику католической [illegible] творчество Бегама начинаетъ проникать [illegible] въ картинѣ Пинакотеки «Пахижкая» [illegible]

Г. Альдегреверъ. Портретъ юноши. Лихтенштейнская галлерея въ Вѣнѣ.

Kleinmeister'ами, въ смыслѣ гравюръ, — это серіи орнаментальныхъ листовъ. Особенно прекрасны въ этомъ отношеніи работы обоихъ Бегамъ, Альдегревера, Фогтхера[14] и Петера Флётнера[16]. Твореніе послѣдняго мастера почти цѣликомъ посвящено орнаментамъ, архитектурѣ и мебельному дѣлу, и каждый листъ его образцовъ — настоящая музыка легкихъ стройныхъ формъ. Да и граверное твореніе Альдегревера, усиленно подражавшаго Лукѣ Лейденскому, носитъ сплошь орнаментальный характеръ — будь-то дѣйствительно

[illegible] ... ...хъ гравюрахъ обоихъ Бегамовъ Пенца. Въ фигу... [illegible] ... Рафаэля.

[illegible] ... опереждено R. Seydlitz'омъ въ 1882 г. ... [illegible] ... München, 1880.

рисунки для золотыхъ дѣлъ мастеровъ или костюмныя серіи или даже композиціи на библейскіе сюжеты.

О живописныхъ достоинствахъ всей данной группы художниковъ мы лучше всего можемъ судить по портретамъ. Къ шедеврамъ мировой живописи принадлежатъ такія произведенія, какъ портреты герцога Филиппа (1534 г.) въ Шлейсгеймѣ и курфюрста Отто Генриха (1535 г.) въ Аугсбургѣ работы Б. Бегама, какъ портреты Пенча въ Карлсруэ (золотыхъ дѣлъ мастера 1545 г.), въ Берлинскомъ музеѣ (супруговъ Шветцеръ) и въ Нюрнбергскомъ музеѣ (Зебальда Шармера), какъ портретъ юноши на фонѣ прекрасной панорамы въ Лихтенштейнской галлереѣ работы Альдегревера, и другой портретъ того же мастера въ Касселѣ, наконецъ какъ портреты Милиха въ Мюнхенской и Вѣнской галлереяхъ, а также прекрасный портретъ у князя Лихтенштейна. Но и нѣсколько картинъ этихъ художниковъ заслуживаютъ вниманія въ общей исторіи искусства, сюда относится все переливающее и сіяющее красками «Нахожденіе Св. Креста» Бартеля Бегама (1530 г., въ Мюнхенской Пинакотекѣ) и расписная столовая доска Ганса Зебальда Бегама съ сюжетами изъ «Исторіи Давида» въ Луврѣ.

Къ представителямъ нѣмецкаго возрожденія принадлежатъ еще три живописца, изъ которыхъ одинъ Амбергеръ работалъ на югѣ, главнымъ образомъ въ Аугсбургѣ, другіе два — Брюинъ и Вендамъ — на сѣверѣ въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ Нидерландами. Въ творчествѣ Амбергера болѣе всего обнаружились венеціанскія вліянія. Иныя произведенія мастера так роскошны по формамъ и блестящи по краскамъ, что [illegible] нихъ воспоминаніе о пребываніи Париса Бордоне и Тиціана [illegible] Фуггеровъ возникаетъ само собой. Широкимъ кругамъ Амбергеръ [illegible] стенъ какъ портретистъ, однако и картины мастера, сохранившіяся [illegible] и въ церквахъ Аугсбурга, рисуютъ его намъ какъ художника [illegible] гося отъ всякаго «провинціализма». Къ сожалѣнію не сохранилось [illegible] ной живописи Амбергера, въ которой безъ всякаго сомнѣнія [illegible] вліянія сказывались еще съ большей очевидностью, нежели въ его станковыхъ картинахъ.[a]

Творчество Бартеля Брюина настолько полно чертъ, сближающихъ его съ искусствомъ нидерландцевъ, что нѣкоторые историки прямо зачисляютъ мастера въ нидерландскую школу.[b] Нужно, однако, замѣтить, что и съ Гольбейномъ какъ разъ Брюинъ имѣетъ очень много общаго. Если онъ и уступаетъ придворному живописцу Генриха VIII въ ясной характеристикѣ

[a] Ни день рожденія, ни родина [illegible] Amberger'а не извѣстны [illegible] мастеромъ онъ становится въ 1530 г. въ Аугсбургѣ, и это позволяетъ отнести его рожденіе [illegible] приблизительно къ 1500. Умеръ художникъ между [illegible] 1560 [illegible] 1561 г. въ Аугсбургѣ. Изъ [illegible] его упомянемъ — [illegible] алтарь [illegible] «Явленіе Креста» [illegible] 1560 г. См. статьи [illegible] Meyer'а [illegible] и въ словарѣ «Thieme-Becker», а также диссертацію E. Haasler'a «Der Maler Ch. Amberger», Königsberg, 1894.

[b] Barthel Bruyn родился около 1493 г. въ [illegible] (по другимъ догадкамъ, въ Нидерландахъ), въ 1519 г. [illegible] одинъ изъ представителей цеха живописцевъ; въ 1550 и въ 1553 гг. онъ членъ городского совѣта. Умеръ Б. въ 1557 г. Вполнѣ [illegible] Брюина [illegible]

изображенныхъ лицъ, если въ немъ вкусъ и не достигъ [illegible] рафинированной выдержки, которая является самой «душой» живописи Гольбейна, если въ картинахъ Бруина декоративный элементъ еще болѣе преобладаетъ надъ внутреннимъ содержанiемъ, то въ чисто техническомъ отношенiи живопись кельнскаго мастера выдерживаетъ сравненiе даже съ шедеврами его современника. Эмалевая плотность фактуры, изысканный подборъ красокъ, тонкiя оттѣненiя, противопоставляемыя съ большимъ тактомъ полнозвучнымъ тонамъ, все это отводитъ произведенiямъ Бруина и особенно его портретамъ первыя мѣста въ исторiи нѣмецкаго возрожденiя.[48]

Искусство Вензама, въ общемъ менѣе изысканно и болѣе провинцiально; коричневатый его колоритъ отличается тяжестью, а фигуры — какой-то неповоротливостью, напоминающей позднихъ «готиковъ».[49] Но иногда этому очень неровному художнику удается такъ же близко подойти къ формальнымъ основамъ «новой манеры», какъ это мы видимъ у Гольбейна или Ломбарда. Въ своей прекрасной картинѣ собранiя Clave von Bouhaben «Святая Родня» Вензамъ, оставаясь всецѣло на нацiональной почвѣ, налаживаетъ композицiю съ рѣдкимъ пониманiемъ ритма линiй и равновѣсiя массъ; въ фигурѣ распятаго Христа (Кельнскiй музей) онъ соперничаетъ съ лучшими флорентинцами. То и другое тѣмъ болѣе поражаетъ, что въ обоихъ случаяхъ черты зрѣлости сплетаются съ безпомощнымъ схематизмомъ. Не вполнѣ свободны отъ схематизма и пейзажи на картинахъ Вензама, и той же чертой отличаются и пейзажи Бруина; тѣмъ не менѣе, ихъ сочная живопись, ихъ сине-зеленая гамма дѣйствуетъ чарующимъ образомъ, а [illegible] они приближаются къ самымъ романтическимъ измышленiямъ Патенира и Скореля.

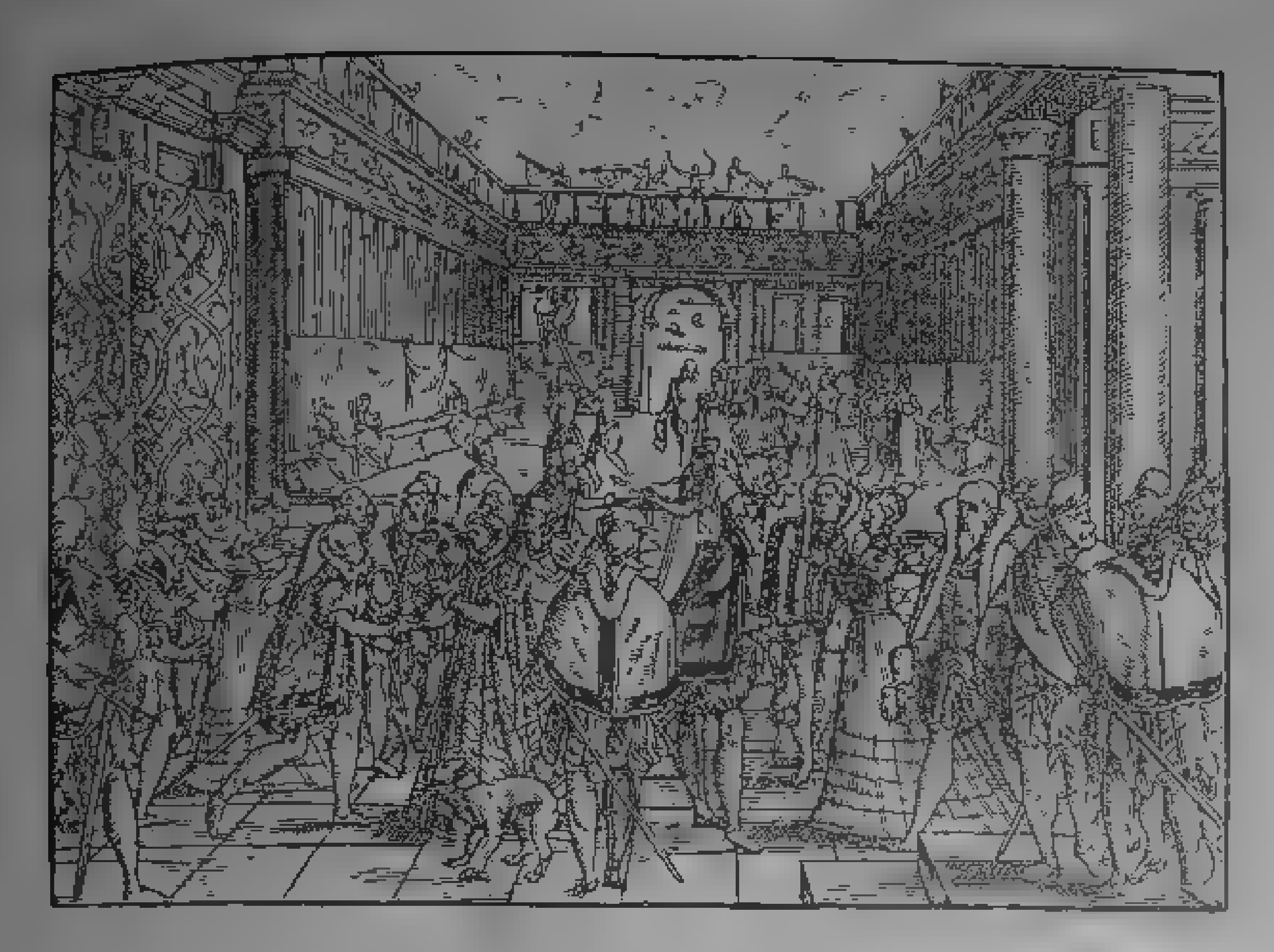
портретовъ могутъ считаться лишь алтарныя створки въ [illegible] въ Эссенѣ (1522—1525) и створки въ Ксантенскомъ соборѣ (1529—1536), тогда какъ другiя картины, какъ то «Невѣрный Ѳома» въ Мюнстерскомъ музеѣ, «Распятiе» и «Pietà» въ Мюнхенѣ, и картины въ Берлинскомъ, Дрезденскомъ и др. музеяхъ, а также въ церкви св. Андрея въ Кельнѣ — приписываются ему лишь по аналогiи. Лучшiе портреты Бруина [illegible] въ [illegible] датъ 1535, 1535, 1537, 1539 гг. Сыновья Бартеля, Арнтъ и Бартель, были также выдающимися живописцами и городскими дѣятелями. См. статью [illegible] въ «Repertorium für Kunstw.» XV, 1892, стр. 245 [illegible] Leipzig 18[illegible].

[48] До послѣдняго времени [illegible] картинъ въ Эссенѣ и въ Ксантенѣ, можно было вполнѣ увѣреннымъ въ принадлежности Бруину всѣхъ приписываемыхъ ему картинъ. Возможно также, что часть ихъ принадлежитъ его двумъ сыновьямъ. [illegible] въ разряду [illegible] Мастера «Смерти Марiи» [illegible] художниковъ [illegible]

[illegible] Вензама [illegible]

[illegible] стоятельную дѣятельность Антонъ обнаруживаетъ уже въ 1518 г. Умеръ художникъ въ 1541 г. въ Кельнѣ. См. J. J. Merlo, «Anton Woensam von Worms, Maler und Xylograph zu Köln», Leipzig 1864 и «Nachtrag» къ этому изслѣдованiю 1884 г.

[50] Упомянемъ еще здѣсь нѣсколько другихъ нѣмецкихъ художниковъ, правда лежащихъ въ эпохѣ «золотого вѣка», но не играющихъ столь же видныхъ ролей, какъ только что названные. Сюда относятся: подражатель Альтдорфера Михаель Остендорферъ (съ 1519 г. значится мастеромъ въ Регенсбургѣ, умеръ въ 1559 г.); шедевромъ мастера является большой алтарь 1553 г. въ собранiи Историческаго Общества въ Регенсбургѣ, см. [illegible] Ostendorfer [illegible] 1889; зальцбургскiй художникъ Гансъ Боксбергеръ, славившiйся въ свое время [illegible] фресками (съ 1542 по 1555) [illegible] сценами охотъ и битвъ, а также [illegible] Гансъ Асперъ (1499—1571) [illegible] 1547. Наконецъ [illegible] «Суда Париса», а также авторъ прелестнаго [illegible] Луврѣ (ранняя работа [illegible]) и авторъ [illegible] портрета рыцаря въ Базельской [illegible]



Іостъ Амманъ. [illegible]

VI

Разобранные нами до сихъ поръ живописцы нѣмецкаго ренессанса соотвѣтствуютъ такимъ мастерамъ въ Нидерландахъ, какъ Мабюзе, Орлэ, Скорель, Коуке, Ломбардъ. Альдегреверъ походитъ на Лукаса Лейденскаго, Бруинъ — на «Мастера Смерти Маріи», Бегамъ — на Скореля. Теперь намъ надо приступить къ разбору того живописнаго творчества въ Германіи, которое является параллельнымъ творчеству Гемскерка, Флориса, Воса и В[illegible]са. Произведенія этого круга отражаютъ уже не радостное увлеченіе новыми формами, а скорѣе плачевное омертвѣніе въ сѣтяхъ школьной теоризаціи и виртуозничанія. Въ своемъ мѣстѣ мы уже указывали на то, что и эта стадія въ Нидерландахъ была необходимой для дальнѣйшей эволюціи. Она способствовала полному усвоенію художественнаго міровоззрѣнія, имѣвшаго своимъ источникомъ возвращеніе къ древней дохристіанской культурѣ. Безъ нея были бы немыслимы ни великолѣпіе Рубенса, ни глубина Рембрандта. Аналогичная стадія въ Гер-

Іостъ Амманъ. Май. Гравюра на мѣди

манія не привела, въ силу общихъ культурныхъ условій, къ столь же прекраснымъ достиженіямъ, и, благодаря этому, самый «подходъ» не пользуется у историковъ большимъ уваженіемъ.

Очагами художественной культуры Германіи въ серединѣ и во второй половинѣ XVI вѣка являются пять центровъ: Нюрнбергъ, Мюнхенъ, Прага, Страсбургъ и Франкфуртъ, — два послѣдніе города въ особенности, какъ центры книжнаго дѣла, а, въ частности, Франкфуртъ и какъ центръ нидерландской эмиграціи, давшей здѣсь временную иллюзію какого-то локальнаго расцвѣта. Впрочемъ, и Нюрнбергъ за этотъ же періодъ больше всего цвѣлъ въ книжномъ дѣлѣ и, напротивъ того, въ немъ почти совершенно замерла живопись. Что же касается Мюнхена и Праги, то въ этихъ городахъ, благодаря поощренію государей-меценатовъ, получается характерно парниковый расцвѣтъ придворнаго искусства, почти внезапно кончающійся со смертью поощрителей. Если мы сравнимъ все то, что создано въ этихъ пяти центрахъ, разбросанныхъ на огромномъ пространствѣ, съ тѣмъ, что создано было за это же время въ Брюгге, Брюсселѣ, Антверпенѣ, Гарлемѣ и Амстердамѣ, — одна эта «пропорція» вполнѣ охарактеризуетъ то оскудѣніе, которое наблюдается въ германскомъ искусствѣ поздняго ренессанса и барокко.

Среди типичныхъ графиковъ во вторую половину XVI вѣка выдвигаются четыре имени: Вергиля Золиса, принадлежащаго еще къ поколѣнію Михаила, Іоста Аммана изъ Цюриха, работавшаго въ Нюрнбергѣ (преимущественно, однако, для Франкфурта), Мельхіора Лорха изъ Фленсбурга, работавшаго въ Аугсбургѣ, и Тобіаса Штиммера изъ Шаффгаузена, работавшаго въ Страсбургѣ.

Отличительной чертой Золиса [1], Лорха [2] и Аммана [3] является склонность подчинять все началу декоративному. Творенія этихъ мастеровъ [illegible]

---

[1] Vergil Solis родился въ 1514 г. въ Нюрнбергѣ, умеръ тамъ же 1 августа 1562 г. [illegible] рость восхваляетъ мастерство, съ которымъ Золисъ [illegible] гравюры [illegible] художниковъ [illegible] мастеръ самъ [illegible] тины, однако, таковыхъ [illegible] Бартшъ [illegible] 558 [illegible]

тельном сеченіи посвящено изображенію современнаго быта и кромѣ того мы встрѣчаемъ у нихъ и портреты и виды и эмблемы и историческія сцены и изображенія животныхъ, но опять таки почти всякій листъ Золиса, Лорха и Аммана носитъ характеръ какого-то орнамента, а цѣлый рядъ лучшихъ ихъ гравюръ прямо предназначались служить образцами для издѣлій ювелирныхъ дѣлъ мастерства. Наконецъ совершенно необозрима та масса рисунковъ, которая служитъ для цѣлей книжнаго украшенія. Это не мѣшаетъ всѣмъ тремъ художникамъ быть превосходными мастерами, не только знающими въ совершенствѣ свое ремесло, но и обладающими даромъ съ необычайной ясностью излагать каждую свою мысль. Прямо непонятной становится слѣпота нѣмецкихъ меценатовъ, пренебрегавшихъ такими изобрѣтательными и умѣлыми мастерами и считавшихъ нужнымъ для украшенія своихъ дворцовъ выписывать изъ Италіи тамошнихъ художниковъ[54]. Въ смыслѣ ясности «графическаго повѣствованія» иллюстраціи Золиса и Аммана нерѣдко приближаются къ самому Гольбейну, но видимая спѣшка и отсутствіе болѣе глубокаго интереса къ содержанію темъ почти всюду лишаютъ эти работы силы убѣдительности.

Тобіасъ Штиммеръ[55] представляетъ собою несравненно болѣе крупное художественное явленіе. Изъ всѣхъ живописцевъ нѣмецкаго возрожденія онъ лучше всего понимаетъ монументальную стильность. Такіе листы, какъ его «Возрасты», принадлежатъ къ самому внушительному, что создало нѣмецкое искусство послѣ Дюрера. Эти гравюры, на которыхъ съ эпическимъ спокойствіемъ разсказаны повѣсти о цвѣтеніи и отцвѣтаніи человѣческой жизни

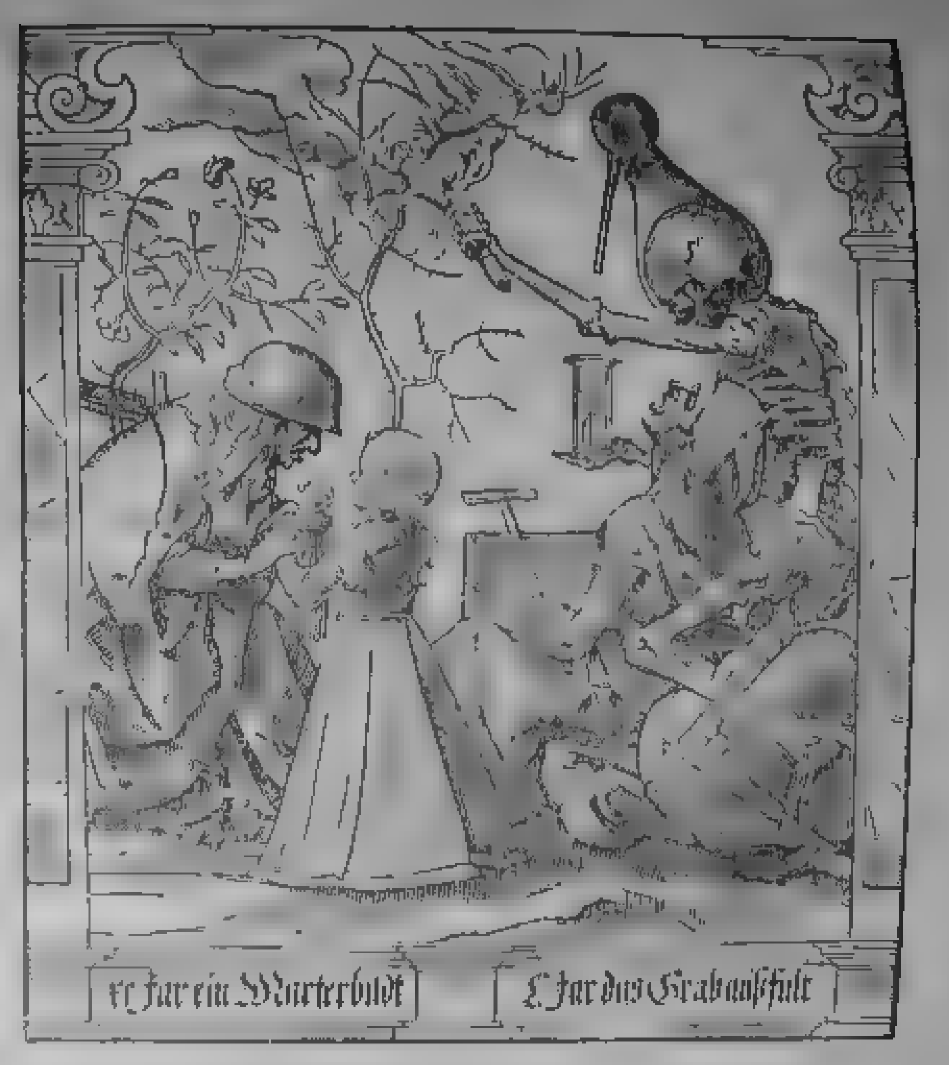
все что исполнено плодовитымъ мастеромъ, сумѣвшимъ воспитать многочисленныхъ помощниковъ, гравировавшихъ по его композиціямъ. Среди иллюстраціонныхъ серій Золиса, особеннаго вниманія заслуживаютъ гравюры въ «Metamorphoses [illegible]» франкфуртскаго изданія 1563 г. и въ «Liber Emblematum A. Alciati», 1580 г. См. Lichtwark «Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance», Berlin 1888, [illegible] Leipzig, 1888. Граверъ Николаусъ Золисъ приходился, вѣроятно, братомъ Вергилію.

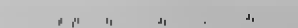
[53] Melchior Lorch или Lorch родился въ Фленсбургѣ въ 1527 г., работалъ въ [illegible], съ 1558 г. — въ Аугсбургѣ; дважды, въ 1557 г. и въ 1572—1580 г., онъ посѣтилъ Константинополь, гдѣ писалъ портретъ султана Солимана. Съ 1580 г. онъ состоитъ придворнымъ живописцемъ Фридриха II Датскаго; умеръ мастеръ въ 1594 г. въ Римѣ.

[54] [illegible] Амманъ, сынъ профессора древнихъ языковъ въ Цюрихѣ, родился въ 1539 г. [illegible] сынъ дочери Цвингли. Въ концѣ 1560-хъ г. онъ поселился въ Базелѣ, въ 1561 г. — въ Нюрнбергѣ. [illegible] Амманъ сталъ работать для издателя Фейерабенда, въ 1577 г. А. получаетъ право нюрнбергскаго гражданства «за славу и превосходство въ искусствѣ». Масляныхъ картинъ А. [illegible] сохранилось, но нѣкоторое представленіе объ его живописи (современники называли Аммана «Absolu[illegible]») [illegible] въ [illegible] гравюръ на деревѣ Аммана «Мостъ короля Артура» и «Въѣздъ турецкаго посольства во Франкфуртъ». Чрезвычайно интересны въ бытовомъ отношеніи серіи «[illegible]», «[illegible]», «Stände [illegible]» и мн. др., [illegible] переизданныя фирмой [illegible] въ Мюнхенѣ [illegible] А. въ 1591 г. См. [illegible] Amman», 1904, и Becker «[illegible]».

[54] Среди этихъ итальянцевъ въ Германіи [illegible] жемъ на двухъ художникахъ, о которыхъ мы еще можемъ судить по ихъ работамъ, сохранившимся въ Аугсбургѣ: фрески 1561 г. на фасадѣ дома Реллингера принадлежатъ [illegible] [illegible] [illegible] автору [illegible] росписи [illegible] фресокъ и стуковъ, украшающихъ нѣсколько комнатъ въ домѣ [illegible] Фуггеровъ, [illegible] Антоніо Понцано.

[55] [illegible] Штиммеръ родился въ [illegible] 1539 г., работалъ съ 1570 г. въ Страсбургѣ, въ 1579 г. въ Баденъ-Баденѣ; умеръ въ 1582 г. въ Страсбургѣ. Изъ его фасадныхъ фресокъ [illegible] одна въ Шафгаузенѣ [illegible] Штиммера [illegible] только портреты [illegible] Шватцера [illegible] въ Базельскомъ музеѣ [illegible] malerei in der Schw[illegible] 1892, XV, стр. [illegible] [illegible] 1901 и его же «Tob[illegible]»





производить впечатлѣніе сѣверныхъ фресокъ. Многозначительными являются и слова Зандрарта о томъ, что Рубенсъ былъ въ восторгѣ отъ дѣйствительно прекрасныхъ иллюстрацій Штиммера, которыми мастеръ украсилъ Библію, изданную въ Базелѣ въ 1576 году. Блестящіе рисунки Штиммера для расписныхъ стеколъ [*], сохранившаяся фасадная роспись одного дома въ Шафгаузенѣ, не уступающая любой декоративной затѣѣ генуэзскихъ или веронскихъ фресьистовъ, и, наконецъ, нѣсколько портретовъ, поражающихъ своей характеристикой и мастерствомъ техники, дополняютъ наше представленіе объ этомъ мастерѣ, которому лишь ранняя смерть помѣшала пріобрѣсти ту мировую славу, которую заслуживала сила его дарованія.

Въ полномъ расцвѣтѣ покинулъ жизнь и наиболѣе даровитый среди художниковъ, занятыхъ при дворѣ баварскихъ герцоговъ, — Кристофъ Шварцъ. Если и трудно повѣрить атрибуціи этому художнику одной изъ превосходнѣйшихъ картинъ Вѣнскаго музея «Женская купальня» [*] (въ ней слишкомъ много элементовъ, намекающихъ на знакомство ея автора съ творчествомъ Рубенса), то все же по картинамъ Шварца въ мюнхенской Michaelskirche и въ Старой Пинакотекѣ мы можемъ убѣдиться въ томъ, что ванъ-Мандеръ былъ правъ, посвящая нѣмецкому художнику слова: «Жемчужиной нѣмецкой живописи былъ въ наше время Кристофъ Шварцъ, совершенно выдающійся живописецъ и колористъ» [*].

Другой мюнхенскій живописецъ, Іоганнъ Роттенгаммеръ [*], переселился послѣ многолѣтняго пребыванія въ Венеціи въ Аугсбургъ. Считается въ

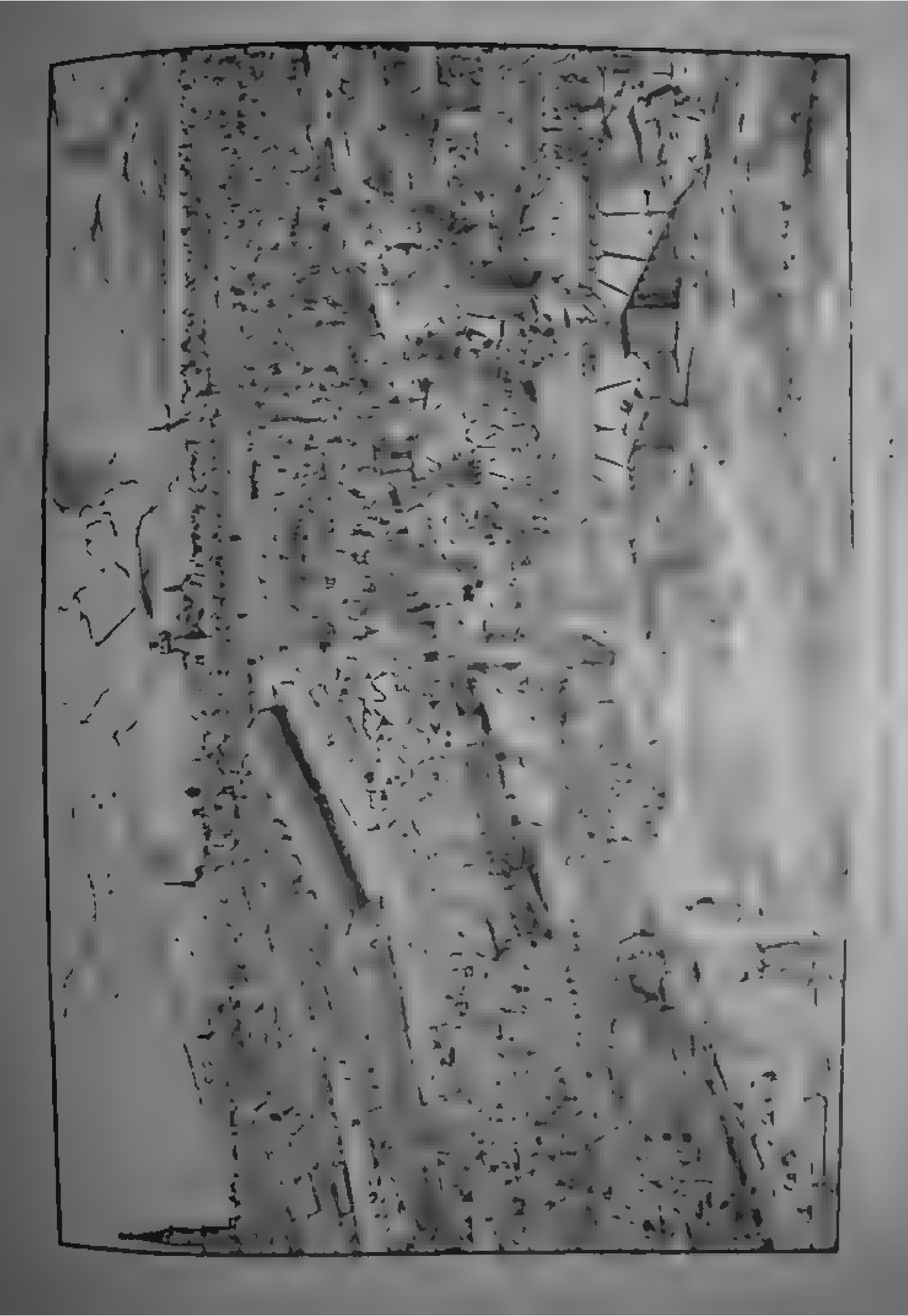
---

[*] Въ Швейцаріи, откуда былъ родомъ Штиммеръ, процвѣтала въ теченіе всего XVI вѣка и даже еще въ XVII вѣкѣ особая отрасль стекольной живописи, предназначенная для украшенія оконъ бюргерскихъ домовъ. Въ большинствѣ случаевъ такія оконца украшены гербами домовладѣльцевъ, поддерживаемыми ландскнехтами или какими-нибудь аллегорическими фигурами. Иногда встрѣчаются и библейскіе сюжеты, а также битвы и пословицы. Рисунки для этихъ прозрачныхъ картинъ не гнушались давать лучшіе художники. [illegible] самого Гольбейна въ базельскомъ музеѣ [illegible] Штиммера. [illegible] въ этой области былъ послѣдователь Штиммера, превосходный рисовальщикъ Даніель Линдмейеръ изъ Шафгаузена (1552—1607?), извѣстный также какъ граверъ и какъ орнаментальный живописецъ.

[*] Вполнѣ достовѣрнаго относительно этой картины и ея автора ничего не извѣстно. Въ старыхъ каталогахъ она значилась подъ именемъ Паріса Бордоне, [illegible] Дзелотти или Веронезе [illegible] съ общимъ «бѣлокурымъ» тономъ картины. Возможно, наконецъ, что передъ нами произведеніе того загадочнаго Ламберта Зустриса (1520 Амстердамъ? — 1591 во Флоренціи), который вмѣстѣ со Шварцемъ работалъ при дворѣ баварскаго герцога Вильгельма V и которому, между прочимъ, приписывается прекрасная картина въ Луврѣ «Венера», имѣющая такъ же, какъ и разбираемая картина, много общаго съ живописью Веронезе и Дзелотти.

[*] Christoph Schwarz родился въ Ингольштадтѣ около 1550 г.; ученикъ младшаго Боксбергера († 1589 г.), завершилъ свое образованіе въ Венеціи; по возвращеніи на родину состоялъ придворнымъ живописцемъ герцога Баварскаго, что, однако, не уберегло его отъ общей участи нѣмецкихъ художниковъ, отъ борьбы съ нуждой; умеръ Шварцъ въ 1597 г. Изъ произведеній его назовемъ алтарную картину («Богородица во славѣ») въ Пинакотекѣ, превосходное «Паденіе ангеловъ» въ мюнхенской Michaelskirche, «Распятіе» въ [illegible] его, съ женой и сыномъ, въ Пинакотекѣ.

[*] [illegible] родился въ Мюнхенѣ въ [illegible] г., ученикъ [illegible] въ Венеціи [illegible] Тинторетто, въ 1604 г. художникъ получаетъ право гражданства въ Аугсбургѣ, но уже въ 1605 г. опять снова въ Венеціи; остатокъ жизни съ 1607 по [illegible] Роттенгаммеръ провелъ въ [illegible]



Іоганнъ Роттенгаммеръ. [illegible]

въ свою бытность въ Италіи онъ сошелся съ Яномъ Брейгелемъ, и сторонники этой гипотезы указываютъ на сходство пейзажныхъ фоновъ у Роттенгаммера съ живописью фламандскаго мастера, существуетъ даже мнѣніе, что часть этихъ фоновъ писана самимъ Брейгелемъ, тогда какъ однѣ лишь фигуры принадлежали въ подобныхъ картинахъ кисти Роттенгаммера. Однако если оба художника и встрѣчались (въ Миланѣ?) то лишь на короткое время, и самое ихъ сотрудничество представляется весьма невѣроятнымъ. Черты же сходства въ живописи Брейгеля и Роттенгаммера не что иное какъ результатъ одинаковыхъ вліяній: оба должны были еще на родинѣ быть знакомы съ творчествомъ Л. Валькенборха, Конинкслоо и Гуфнагеля, оба

затѣмъ получили въ Италіи сильныя впечатлѣнія отъ искусства ранняго барокко.

Зависимость Роттенгаммера отъ венеціанцевъ и въ частности отъ Тинторетто сказывается подчасъ даже до полной и не лишенной удачи подражательности. Картина Роттенгаммера въ Луврѣ «Смерть Адониса» легко принять за работу если не самого Якопо Робусти, то по крайней мѣрѣ сына Тинторетто — Доменико. Позже нѣмецкій мастеръ заразился вліяніями опредѣленно нидерландскаго характера, въ частности манерой Спрангера и Гейнца. Въ картинахъ этого времени у него и встрѣчаются «брейгелевскіе пейзажи», но въ это время во вкусѣ Брейгеля работали всѣ видные пейзажисты, и среди нихъ какъ разъ тѣ два художника, которые были заняты для нѣмецкаго императора: Саверей и Стефани[60].

Въ своей любимой резиденціи, въ Прагѣ, Рудольфу II удалось собрать цѣлый рядъ видныхъ художниковъ, дававшихъ усталому, склонному къ меланхоліи государю иллюзію какого-то культурнаго расцвѣта, какихъ-то «новыхъ Аѳинъ». Со времени Карла IV Прага не видѣла столь блестящихъ дней, болѣе интенсивной художественной дѣятельности, но та эпоха была все же несравненно болѣе яркой, тогда еще была полна жизненныхъ силъ церковь, тогда могли вырасти устремленные къ небесамъ соборы, залитые мистическими огнями и золотомъ алтари, теперь же все свелось къ эстетизму, къ украшенію, къ маскированію неприглядныхъ сторонъ человѣческаго существованія. Характерно для личности Рудольфа II то, что на ряду съ превосходными памятниками искусства онъ собиралъ и всякія курьезы (при чемъ нерѣдко становился жертвой шарлатановъ), на ряду съ хорошими художниками онъ поощрялъ и бездарныхъ рифмоплетовъ, а на ряду съ положительными науками его интересовали алхимія и астрологія, изъ которыхъ первая пожирала несравненно больше средствъ, нежели художественное коллекціонерство.

Эта характеристика отчасти объясняетъ, почему при дворѣ Рудольфа мы не встрѣчаемъ ни одного изъ дѣйствительно великихъ мастеровъ. Правда, какъ разъ эти же дни послѣдняго десятилѣтія XVI вѣка и начала XVII-го отмѣчены выступленіемъ новыхъ геніевъ: Караваджо, Эльсгеймера, Аннибале Карачи, Рубенса, Снейдерса, Іорданса, Гальса.

[60] О художникѣ, получившемъ господствующее значеніе при дворѣ баварскихъ герцоговъ еще при жизни Шварца и отчасти, вѣроятно, помѣшавшемъ Роттенгаммеру сдѣлать карьеру на родинѣ, — о Петерѣ де Виттѣ (Кандидо) — мы уже говорили выше. Какъ живописецъ, Кандидо уступалъ очень многимъ художникамъ, зато скульптурныя его работы [illegible] самыхъ [illegible] Джованни да Болонья.

Кало и т. д., и т. д. Но это были уже слишкомъ «новые» для [illegible] щаго Рудольфа люди, и нельзя удивляться тому, что онъ ихъ не замѣтилъ и не позвалъ къ себѣ. Достаточно императоръ проявилъ свой [illegible] ственно тонкій вкусъ уже въ томъ, что онъ съ такимъ рвеніемъ собиралъ произведенія стараго искусства (вспомнимъ его купли Дюрера), а также и въ томъ, что изъ художниковъ, болѣе близкихъ къ нему по возрасту, онъ призвалъ къ своему двору мастеровъ чрезвычайно умѣлыхъ и изысканныхъ.

Мы уже познакомились съ иностранцами, приглашенными Рудольфомъ. Въ выборѣ нѣмецкихъ художниковъ онъ проявилъ не меньшую художественную культуру и тактъ. При его дворѣ мы встрѣчаемъ двухъ лучшихъ мастеровъ Германіи поздняго возрожденія, Гейнца[61] и Ахена[62], и, кромѣ того, рядъ менѣе знаменитыхъ художниковъ: Матвѣя Гунделаха, Ганса Гофмана, Іеремиаса Гюнтера и чеховъ Симона Бруцера и Даніила Алексіуса, не считая плеяды миніатюристовъ, спеціальностью которыхъ было изготовленіе роскошно разукрашенныхъ богослужебныхъ книгъ.

Изъ двухъ названныхъ вождей нѣмецкаго «серебрянаго вѣка», какъ иногда называютъ эпоху Рудольфа II, Гейнцъ, превосходный техникъ и колористъ, сумѣлъ многое высмотрѣть у венеціанцевъ. Особенно хороша его нагая «Венера» въ Вѣнской галлереѣ — едва ли не лучшій «ню» старой нѣмецкой школы, въ одно и то же время внимательный этюдъ съ натуры и прекрасная декоративная картина. Менѣе пріятны его сложныя композиціи, въ которыхъ проглядываетъ чисто германская склонность къ запутанности и отсутствуетъ то пламенѣніе генія, за которое мы готовы простить Тинторетто всѣ его грѣхи. Ахенъ, наиболѣе опасный конкурентъ Спрангера, занявшій при особѣ Рудольфа II мѣсто его главнаго арбитра въ вопросахъ художественныхъ пріобрѣтеній (мѣсто, прежде занятое антикваромъ и живописцемъ Якопо Страда), — художникъ менѣе темпераментный, нежели Гейнцъ, но и ему нельзя отказать въ большихъ достоинствахъ. Его техника отличается необычайной выдержкой, а колоритъ прельщаетъ въ нѣкоторыхъ

---

[61] Josef Heinz родился въ Бернѣ въ 1565 г.; съ 1591 г. онъ состоялъ при дворѣ Рудольфа II, который и отправилъ художника въ 1593 г. въ Италію; умеръ мастеръ въ 1609 г. въ Прагѣ. Изъ многочисленныхъ произведеній Гейнца заслуживаютъ особаго вниманія «Распятіе», «Діана и Актеонъ», «Венера и Адонисъ» 1609 г., «Венера» — всѣ четыре въ Вѣнскомъ музеѣ, и «Похищеніе Прозерпины» въ Дрезденѣ. Съ Гейнца гравировали Килліанъ и Заделеръ.

[62] Hans von Aachen или Ахенъ родился въ Кельнѣ въ 1552 г. въ семьѣ, происходившей изъ Ахена; ученикъ мѣстнаго Іерига, завершилъ свое образованіе въ Италіи на изученіи Тинторетто, Пармеджанино и Микель-Анджело; въ 1588 г. [illegible] въ Кельнѣ, въ 1590 г. переселился въ Мюнхенъ, но уже въ 1592 г. мы застаемъ его «каммермалеромъ» Рудольфа II въ Прагѣ; императоръ постоянно слѣдилъ за работой своего любимца и дважды посылалъ его въ Италію для покупки художественныхъ произведеній; умеръ Ахенъ въ январѣ 1615 г. Онъ былъ женатъ на прекрасной дочери композитора Орландо ди Лассо. Характерныя картины мастера хранятся въ пражскомъ Рудольфинумѣ, въ Шлейсгеймѣ, въ Кельнскомъ и въ Вѣнскомъ музеяхъ. [illegible] caischer Geschichtsquellen. V. 1850, стр. 651, и [illegible] Kaiser Rudolfs II» въ «Repertorium f. Kunstw.», VII, стр. 1.

REX HVNGARIA
IMPERATOR

картинахъ своей серебристостью. Въ смыслѣ композиціи онъ держится тѣхъ же закругленныхъ, выработанныхъ на изученіи Пармеджанино, пріемовъ, которые намъ уже знакомы изъ произведеній Спрангерса, Гольціуса и Втевааля [63].

[63] Выключивъ совершенно Адама Эльсгеймера, о которомъ мы будемъ говорить въ связи съ другими представителями «историческаго пейзажа», мы можемъ оставить безъ обсужденія творчество прочихъ представителей нѣмецкихъ школъ конца возрожденія. [illegible] перечисленіемъ наиболѣе выдающихся среди нихъ. [illegible] Въ [illegible] мы встрѣчаемъ базельскаго мастера [illegible] (мастеръ въ 1572 г.) — автора [illegible] 1641 [illegible] рисункѣ (см. A. Burckhardt und [illegible]) [illegible] мера — Кристофа Маурера или Мурера (1558—1614); превосходнаго нюрнбергскаго портретиста Лоренца Штрауха (1554—1630) и мюнхенскаго живописца Матіаса Кагера (1566—1634), [illegible] по эскизамъ [illegible] въ аугсбургской ратушѣ. Кромѣ того [illegible] учитель Эльсгеймера [illegible] Уффенбахъ изъ Франкфурта (1566—1640) и натюрмортистъ [illegible] Флегель (1563—1638), а также скульпторъ и ювелиръ [illegible] род. 1544 г., умеръ послѣ 1588 [illegible] очень многое къ нѣмецкой живописи [illegible]

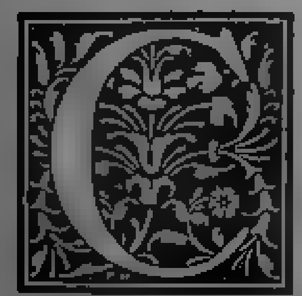
ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

ВЪ

XVII и XVIII ВѢКАХЪ

Аннибале Карачи. Деталь плафона въ галлереѣ палаццо Фарнезе въ Римѣ.

I



НОВА должны мы обратиться къ Италіи, какъ къ источнику тѣхъ живительныхъ струй, которыя въ теченіе многихъ вѣковъ питали все искусство Европы. Однако по принятому мнѣнію значеніе, которое мы придаемъ искусству «сейченто» и «сеттеченто», можетъ показаться преувеличеннымъ. Обыкновенно считается, что все живое въ итальянскомъ искусствѣ кончается вмѣстѣ съ Тинторетто, что послѣ него наступаетъ леденящая тоска «болонскаго академизма», который прерывается лишь послѣдней вспышкой венеціанской школы въ лицѣ Тьеполо и Гварди. Но взглядъ такой невѣренъ въ двухъ отношеніяхъ. Во-первыхъ, не все въ Италіи XVII вѣка исчерпывается «болонскимъ академизмомъ» — кромѣ него, мы найдемъ цѣлый рядъ разнообразныхъ теченій и отдѣльныхъ художественныхъ явленій. Достаточно, если сейчасъ мы укажемъ на натурализмъ Караваджо, огромное значеніе котораго далеко не оцѣнено въ надлежащей степени, на восхитительное творчество художниковъ неаполитанской школы, достойныхъ соперниковъ боготворимыхъ нынѣ испанцевъ, на генуэзцевъ и венеціанцевъ — преемниковъ «золотого вѣка» и предшественниковъ Тьеполо, и, наконецъ, на такихъ отдѣльныхъ первоклассныхъ мастеровъ, какъ Фети, Маньяско, Джузеппе Креспи и Стефано делла Белла. Съ другой стороны, надо сознаться и [illegible], чтобы не видѣть, [illegible] итальянская живопись и въ XVII вѣкѣ [illegible] являлась

задающей тонъ для всей Европы. Вѣдь въ Италіи воспитались Эльсгеймеръ и Хонтхорстъ, отъ которыхъ по прямой линіи происходитъ Рембрандтъ; вѣдь Пуссенъ и Клодъ наполовину итальянцы; вѣдь Веласкезъ и Рубенсъ открыли не только венеціанцевъ XVI вѣка, но и Караваджо. Что же касается всей декоративной живописи, служившей главнымъ превосходнымъ подспорьемъ расцвѣту барочной архитектуры, то въ ней выразилось не что иное, какъ развитіе и примѣненіе тѣхъ принциповъ, которые были найдены братьями Карачни, Кортоной, Джордано и Тіеполо.

Совершенной несправедливостью отличается и выработавшееся за послѣдніе годы брезгливое отношеніе къ самой болонской школѣ, не столько отвѣчающее какимъ-то велѣніямъ вкуса, сколько выражающее извѣстное предубѣжденіе. Разумѣется, пока въ угнетающей модѣ были болонскіе академики, заслонившіе собой творчество такъ называемыхъ примитивовъ, большимъ и острымъ наслажденіемъ было снова «открывать» послѣднихъ. Наивность Беато и Сандро казалась очаровательно свѣжей рядомъ съ профессорской ученостью Гвидо и Доменикино, ихъ яркія краски радовали глазъ, утомленный «благороднымъ полумракомъ», непосредственность идеи казалась цѣлебной послѣ того, что такъ долго всѣ другъ друга учили и никто изъ художниковъ не рѣшался подходить къ задачѣ просто, свободно отдаваясь своему душевному влеченію. Но сейчасъ можно наблюдать сходное обратное явленіе. Теперь мы уже почти пресытились очаровательными примитивами, которымъ отданы почетнѣйшія мѣста въ музеяхъ и въ коллекціяхъ, и, наоборотъ, какую-то нѣжность мы снова способны чувствовать къ заброшеннымъ, презрѣннымъ, но столь красивымъ и умнымъ «болонцамъ», которыхъ старательно сплавляли за послѣдніе годы въ кладовыя и на чердаки.

Одно, впрочемъ, неоспоримо. Дѣйствительно, «свѣжести восприятія» въ итальянскомъ искусствѣ XVII и XVIII вѣковъ стало замѣтно меньше, нежели въ XV или XVI вѣкахъ. И еще значительнѣе тотъ фактъ, что этой свѣжести у итальянцевъ безконечно меньше, нежели въ одновременномъ творчествѣ французовъ, испанцевъ и особенно нидерландцевъ, расколовшихся на двѣ школы: голландскую и фламандскую. Проникая въ самую сущность даннаго явленія, окажется, что въ итальянскомъ искусствѣ и во всей итальянской культурѣ XVII и XVIII вѣковъ просто меньше того, что мы бы назвали «одухотвореніемъ жизни». Разбирая одни художественныя явленія, безотносительно ко всей прочей культурѣ, омертвѣніе итальянскаго искусства представляется загадочнымъ. Вѣдь, не въ смыслѣ мастерства или чувства красоты оскудѣли итальянцы, а въ чемъ-то совершенно иномъ. Иначе представляется дѣло, если начать разсматривать всю духовную жизнь Италіи XVII вѣка въ цѣломъ, и тогда искусство окажется лишь вѣрнымъ зеркаломъ, отражающимъ то, что представляло собой все состояніе итальянскаго общества.

Въ XVII и XVIII вѣкахъ три четверти художественнаго творчества были посвящены церкви и религіи и, однако, именно теперь (приблизительно съ середины XVI вѣка) «церковная картина» становится синонимомъ чего-то фальшиваго и жалкаго. У антикваровъ въ ходу презрительный терминъ «tableaux de sainteté», подъ нимъ подразумѣвается «товаръ», хотя бы и снабженный величайшими именами, однако, почему-то неходкій. Церковная картина нерѣдко идетъ во сто разъ дешевле, нежели какой-либо мифологическій сюжетъ, бытовая сцена, пейзажъ или портретъ того же автора. Но вѣдь и все творчество какъ среднихъ вѣковъ, такъ и расцвѣта ренессанса (а также значительная часть творчества Рембрандта) по сюжетамъ — такіе же «tableaux de sainteté», что, однако, не мѣшаетъ имъ пользоваться общей и энтузіастской симпатіей и достигать на художественномъ рынкѣ баснословныхъ цѣнъ. Громадное большинство религіозныхъ картинъ XVII вѣка потому только «залежавшійся товаръ» и обреченный «въ запасъ» [illegible], что въ нихъ нѣтъ абсолютно ни той стихійной религіозности, которой проникнуто все творчество Византіи, готики или до-петровской Руси, ни въ нихъ нѣтъ и того личнаго молитвеннаго начала, которымъ полно творчество Рембрандта. Все въ этихъ произведеніяхъ подчинено эстетической и [illegible] дисциплинѣ, а порывы души подавлены строгой регламентаціей внѣшняго порядка.

Что было чѣмъ убито: церковь — «возрожденіемъ» или «возрожденіе» — церковью? Обвинителей не мало у каждой изъ сторонъ по отношенію къ другой. На самомъ же дѣлѣ, та душевная катастрофа, которая наблюдается въ Италіи съ середины XVI вѣка (а вслѣдъ за ней и по всей остальной Европѣ), произошла какъ бы отъ преждевременной попытки слишкомъ широкаго захвата. Для того, чтобы обновившееся «старое» могло слиться съ обѣтованнымъ «новымъ» — язычество съ христіанствомъ, чтобы получилось истинно все-объемлющее міросозерцаніе и для него нашлась новая, примиряющая всѣ противорѣчія, освящающая всѣ явленія жизни, религія, — для этого нужны еще и теперь вѣка и вѣка. Вполнѣ естественно, что въ XVI столѣтіи подобные идеалы если и назрѣвали въ умахъ нѣкоторыхъ избранниковъ, то все же они не могли принимать конкретную форму и выливаться въ новыя обще-ственно-религіозныя формы. Правда, въ искусствѣ, въ этой области чистой интуиціи, пророческіе проблески открылись съ особой силой. Сандро Боттичелли, Мантенья, Беллини, Микель Анджело, Рафаэль, Тиціанъ, Корреджо, Тинторетто и Веронезе произнесли въ своихъ созданіяхъ вѣщія слова, которыя и по сіе время служатъ не только источникомъ радости, но и залогомъ будущихъ достиженій. Однако ничего подобнаго не могло проникнуть въ ту область, которая подчинена въ большой мѣрѣ разсудку, — въ офиціальную «[illegible]» церковь. Какъ церковь папы, такъ и церковь Лютера не признали новыхъ идей, а, испугавшись за свое могущество, отступили

даже въ борьбу съ ними. Окончилась эта борьба двумя побѣдами — реформаціей на сѣверѣ, контръ-реформаціей на югѣ, и эти двѣ побѣды, представляяся какъ будто разные тріумфы, означаютъ на самомъ дѣлѣ одну и ту же сущность. Поверженной, плѣненной оказалась живая вѣра, свободное общеніе людей съ Богомъ, дѣтская чистая непосредственность такого общенія или воодушевляющій экстазъ, питаемый мистикой культа.

Изъ удобства мы пріуравниваемъ цѣлыя сложнѣйшія системы идей и стихійныхъ чувствованій къ какимъ-то отдѣльнымъ моментамъ [illegible] курса исторіи. Такъ, Тридентскому собору (1545—1563) приписываютъ огромную роль въ смыслѣ поворота въ религіозномъ искусствѣ отъ жизни къ омертвѣнію. На самомъ же дѣлѣ весь организмъ католической церкви пережилъ еще въ началѣ XVI вѣка ужасающее потрясеніе и пришелъ къ сознанію своего безсилія передъ надвинувшимся кризисомъ. Милліонное войско Ватикана и самъ полководецъ-папа, какъ одинъ человѣкъ, почувствовали, что отнынѣ свободные поиски и терпимость опасны, что при нихъ [illegible] первымъ не сдобровать, и съ этого момента они стали плести сложнѣйшую паутину, которая должна была окончательно поработить вѣрныхъ сыновъ церкви и хотя бы для виду вернуть отпавшихъ. Можно утверждать, что до начала XVI вѣка католическая церковь была занята религіей, и за періодъ въ десять вѣковъ она создала одно изъ самыхъ вдохновенныхъ искусствъ — готику. Съ начала же XVI вѣка церковь стала жить исключительно политикой, и именно благодаря этому «ея искусство» стало гаснуть съ совершенной послѣдовательностью.

И не академіи погубили итальянскую живопись. Иныя академіи даже сослужили хотя бы ту службу, что онѣ продлили иллюзію какого-то цвѣтенія и жизненности. Но, дѣйствительно, академіи пришлись очень кстати церкви, ибо послѣдняя должна была найти въ нихъ союзницу въ той системѣ духовнаго порабощенія, которую она теперь стала проводить. Вѣдь и средневѣковые цехи были деспотическими учрежденіями — такими же, какъ академіи (если еще не болѣе суровыми), блюстителями традицій. Но разница между ними и академіями заключена именно въ томъ, что цехи были членами общественнаго организма, во всѣхъ своихъ клѣточкахъ пропитаннаго одной живительной силой — вѣрой; вѣра была тѣмъ воздухомъ, которымъ дышали какъ все средневѣковое общество, такъ и отдѣльныя группы и личности. Напротивъ того, академіи по отношенію къ церкви — политическія союзницы, не менѣе упорно сражающіяся за свое могущество. Иначе говоря, онѣ части организма, обреченнаго на разложеніе благодаря исчезновенію самой [illegible] сти его существованія «право на жизнь», обусловленное свободой, [illegible] въ этомъ организмѣ отчаяннымъ усиліемъ жить во что бы то ни стало.

До академіи все художественное творчество было въ сущности религіознымъ; лишь робко въ серединѣ XVI вѣка стали намѣчаться какія-то эстети

ческія теоріи, считавшія однѣ области болѣе возвышенными, другія — менѣе. Напротивъ того, самое характерное въ академіяхъ не то, какъ онѣ учили воспринимать формы внѣшняго міра, какъ онѣ преподавали всѣ нужные художнику предметы — въ этомъ отношеніи онѣ мало чѣмъ отличались отъ предшествующихъ системъ и очень вяло эволюціонировали. Наконецъ, даже пресловутый эклектизмъ не есть сущность или отличительный признакъ академіи: вполнѣ возможенъ такой эклектизмъ, при которомъ уживается самое живое отношеніе къ жизни и къ творчеству (вспомнимъ, для примѣра, о Тинторетто), и эклектиками во многихъ отношеніяхъ окажутся и Рафаэль, и Рубенсъ, и Пуссенъ. Нѣтъ, самое характерное въ академіяхъ — торжество теоріи о достигнутыхъ и непревзойденныхъ идеалахъ, то, что искусство стало разсматриваться какъ нѣчто догматическое, стоящее внѣ жизни, не поддающееся развитію и нормируемое своими нерушимыми законами.

До XVII вѣка религіозная жизнь Италіи представляетъ собою нѣчто пылающее и мятущееся. Какова бы ни была сила религіозныхъ убѣжденій въ томъ или другомъ художникѣ, вся религіозная атмосфера была такъ сильна, настолько пропитывала все общество, что даже въ періоды временныхъ застоевъ, когда консерватизмъ традиціи бралъ верхъ надъ [illegible] движеніемъ, даже тогда всякое произведеніе получало [illegible] женіе вдохновенія, если не личнаго, то массоваго. Съ торжествомъ [illegible] реформаціи, съ момента введенія строгой душевной дисциплины, [illegible] своимъ источникомъ страхъ передъ утратой исключительнаго [illegible] момента, когда было постановлено, что религія отнынѣ представляетъ [illegible] заключенное и завершенное цѣлое, исчерпывающимъ образомъ отвѣчающее на всѣ запросы жизни и бросающее всему вновь назрѣвающему [illegible] въ человѣческомъ мятежѣ, — съ этого момента и искусство, не порывая своего стародавняго союза съ церковью, должно было остановиться и [illegible] принять свою догму о непогрѣшимости. Академіи оказались лучшими [illegible] ницами церкви и занялись, въ цѣляхъ общей безопасности, порабощеніемъ сферы художественнаго творчества. Какъ въ церкви теперь былъ провозглашенъ принципъ остановки, сохраненія и обожествленія традиціи, такъ и въ искусствѣ пришли къ тому, что не слѣдуетъ искать новыхъ путей, что все уже изслѣдовано и что только нужно найденное изучать и его усваивать. Именно началу вдохновенія было объявлено гоненіе; все свѣжее, неожиданное, непосредственное клеймилось въ искусствѣ такъ же, какъ церковь клеймила страшнымъ словомъ ересь всякій свободный порывъ души.

Въ настоящей части нашего труда мы заняты эволюціей внѣшней стороны живописи, однако и во внѣшнихъ проявленіяхъ художественнаго творчества торжество контръ-реформаціи оставило совершенно явные слѣды. Чѣмъ

отличается больше всего итальянская живопись XVII вѣка отъ живописи предыдущихъ эпохъ, чѣмъ какъ не краской? Когда входишь по большимъ музеямъ старинной живописи, въ которыхъ картины расположены въ исторической группировкѣ, то прямо поражаетъ контрастъ, существующій между цвѣтистостью всего творчества до XVII вѣка и какой-то безцвѣтностью и мракомъ, царящими въ искусствѣ, начинающемся приблизительно съ 1560 года и продолжающемся въ нѣкоторыхъ своихъ отпрыскахъ вплоть до конца XIX вѣка. Краскѣ — самому жизненному, самому «своевольному» началу въ живописи было объявлено гоненіе; ее заковали въ строгую систему «благо[illegible]», и это гоненіе оказалось столь сильнымъ, что оно вызвало красочную затушеванность даже въ томъ творчествѣ, которое было внѣ церковной и академической регламентаціи. Даже революціонеры-натуралисты въ XVII вѣкѣ рядомъ съ самыми заурядными и ремесленными, но [illegible] цвѣтистыми кватрочентистами покажутся черными и тусклыми. Вспомнимъ хотя бы о Караваджо или, за ничтожными исключеніями, о всей голландской школѣ съ великимъ «брюнистомъ» Рембрандтомъ во главѣ.

Далѣе теоретическая регламентація повела къ большому «разладу» между отдѣльными областями искусства. Куда зачислить великихъ художниковъ XIV, XV и XVI вѣковъ — въ категорію пейзажистовъ, «бытовиковъ» или историческихъ живописцевъ? Каждый художникъ былъ «способенъ на все», всякую часть своего художества онъ уважалъ и цѣнилъ въ равной мѣрѣ. Академіи провозглашаютъ въ качествѣ незыблемой теоріи преимущество фигурной исторической живописи и признаютъ лишь за ней «благородное достоинство», на все остальное академики смотрятъ свысока и рѣшительно зачисляютъ въ низшіе разряды. Въ связи съ этимъ находится и образованіе обособленныхъ спеціальностей, которыя въ свою очередь нашли себѣ признаніе въ народившейся кастѣ эстетовъ. До XVII вѣка лишь проблесками намѣчается то, что мы называемъ пейзажемъ, жанромъ, натюрмортомъ; въ XVII вѣкѣ эти «скромныя» отрасли обозначаются съ полной отчетливостью, а тамъ, гдѣ церкви и академіи менѣе сильны — въ Голландіи, — онѣ достигаютъ изумительнаго расцвѣта. Въ безпритязательной и «безпризорной», оставленной почти на полной свободѣ отъ заботъ академіи области пейзажа голландцамъ (да и нѣкоторымъ отдѣльнымъ «латинянамъ», напримѣръ, Кастильоне, Беллѣ, Розѣ, Маньяско и Гварди) удается «выливать душу» точь въ точь такъ же, какъ это удавалось имъ прежде въ церковныхъ образахъ. Самое прекрасное и живое, что создано искусствомъ XVII вѣка, это — пейзажи, это тѣ картины, которыя въ свое время считались наименѣе интересными и цѣнными.

Аннибале Карраччи. Вакханка. Уффици. Флоренция

II

АМЫМИ художественными и живыми явленiями въ итальянской живописи поздняго барокко нужно считать натурализмъ Караваджо, а также творчество нѣсколькихъ отдѣльныхъ художниковъ, которыхъ можно бы объединить подъ рубрикой «чистыхъ живописцевъ». Однако не имена Караваджо, Фети, Кастильоне и др. приходятъ первыми на умъ при упоминанiи живописи поздняго барокко, но группа тѣхъ художниковъ, въ творчествѣ которыхъ выразилось торжество академическихъ принциповъ [1].

[1] Общими источниками для исторiи того перiода, къ которому мы теперь приступаемъ, являются слѣдующiе труды: знаменитое сочиненiе, посвященное прославленiю Болонской Академiи: Conte C. C. Malvasia, «Felsina pittrice», Bologna 1678; G. P. Zanotti, «Storia dell'Accademia Clementina»

Болонскій академизмъ есть ходячее выраженіе, подъ которымъ разумѣется творчество самой художественной изъ странъ Европы въ теченіе цѣлыхъ двухъ вѣковъ, и это прозвище все еще живуче, несмотря на то, что многое изъ названнаго творчества родилось не въ Болоньѣ и только немногое въ немъ можно отнести къ академическимъ началамъ. Объясняется же долговѣчіе даннаго термина тѣмъ, что дѣйствительно въ продолженіе двухъ вѣковъ первыя мѣста исторической критикой были отдаваемы именно той группѣ художниковъ, которая основала знаменитую Болонскую Академію, и тѣмъ, что и прочія академіи, ставшія повсемѣстно во главѣ художественной жизни, взирали на болонскихъ академиковъ, какъ на постоянные образцы. Впрочемъ, если и не совсѣмъ одинаково писали въ академіяхъ Рима, Болоньи и Флоренціи, то все же эти отличительные признаки дѣйствительно ничтожны въ сравненіи съ тѣми, общими всѣмъ академіямъ чертами, которыя лишь опредѣленнѣе и цѣльнѣе, чѣмъ у другихъ, выступали у болонцевъ.

Болоньѣ, городу учености и сознательнаго синтеза, городу, лежавшему на полпути отъ Венеціи къ Риму, было суждено въ моментъ усиливавшейся болѣзни итальянскаго искусства сыграть громадную роль, имѣвшую значеніе для исторіи всей европейской живописи. Болонья не создала такой яркой самобытной школы, которая могла бы соперничать съ живописью Флоренціи, Венеціи, Падуи или Сіены, она не обнаружила своего собственнаго вкуса, зато она способствовала тому, чтобъ сложилась самая идея какой-то «международной» школы и народилось какое-то отвлеченное искусство. Уже нѣчто подобное намѣчалось въ Римѣ въ работахъ папскаго двора, въ которыхъ участвовали и тосканцы, и умбрійцы, и венеціанцы. Но тамъ это явилось фактическимъ сотрудничествомъ многихъ самобытныхъ натуръ и обмѣномъ взаимныхъ вліяній. Наоборотъ, въ Болоньѣ крѣпнетъ нѣчто новое: теорія совершеннаго искусства и «для всѣхъ обязательныхъ нормъ», — иначе говоря, то, по самому своему существу безличное, что носитъ названіе академизма.[2]

[illegible] 1739; G. B. Passeri «Vite de' pittori [illegible]», Roma, 1772; Leone Pascoli «Vite de' pittori [illegible]», 1730; P. Pellegrino Orlandi «Abecedario pittorico», Bologna, 1719, и венеціанское изданіе 1753 г. съ добавленіемъ Guarienti. Ant. Masini «Bologna perlustrata», Bologna, 1666, и его же [illegible] dal sig. ab. C. Bianconi [illegible] 1776, 1777 [illegible] 1762; Gio. Pietro Bellori «Le vite de' pittori [illegible]» 1728 [illegible] 1731 [illegible] Firenze 1684—1688 [illegible] изданіемъ 1845 г.; [illegible] 1824.

[2] Было бы ошибкой начинать исторію «болонскаго академизма» со дня основанія Академіи братьевъ Карраччи въ [illegible] Уже до пять [illegible] университетской Болоньи, въ этомъ вѣковомъ центрѣ итальянской научности, въ городѣ, все [illegible] которого съ момента [illegible] вопросахъ умственнаго характера, уже за сорокъ лѣтъ до Карраччи [illegible] совершенный [illegible] [illegible] 1590 [illegible]

Лодовико Караччи. Похищеніе Галатеи. Фреска въ галлереѣ палаццо Фарнезе. Римъ

Возникновеніе академизма находится въ зависимости отъ сознанія, что дальше идти некуда, что все лучшее уже позади и что это лучшее нужно во что бы то ни стало сохранить, освободивъ при этомъ искусство отъ оковъ маніеризма и легкаго виртуозничанія. Въ тѣсной связи съ этимъ убѣжденіемъ зарождается и теорія эклектизма. Слѣдовать нужно не одному опредѣленному образцу, а отвлеченному идеалу, складывающемуся посредствомъ сравненія противорѣчій и выбора изъ всего самаго совершеннаго. Какъ разъ къ этому времени нарожденія болонскаго академизма кончается и блестящая пора Венеціи, искусство которой представляется отнынѣ чѣмъ-то совершенно высказавшимся, какъ бы однимъ заключеннымъ, предоставленнымъ на общее пользованіе цѣлымъ.

Въ моментъ, когда Веронезе и Тинторетто творятъ свои заключительные апоѳеозы, въ сказочномъ городѣ поселяется упорный, медлительный, разсудочный болонецъ Лодовико Караччи, считаемый всѣми за бездарность, но уже таящій въ душѣ программу своей жизни, являющуюся вмѣстѣ съ тѣмъ и программой, предназначенной питать европейскую живопись въ продолженіе двухъ съ половиной вѣковъ [3]. Въ Венецію Лодовико Караччи пріѣхалъ

[3] [illegible]

[illegible]

Лодовико Карраччи. [illegible] Часть плафона въ галлереѣ палаццо [illegible]

не для того, чтобы искать здѣсь заказовъ и работы, — онъ пріѣхалъ какъ въ училище. При этомъ значительно и то, что Лодовико отправился сначала въ Венецію и лишь оттуда перебрался во Флоренцію. Это, съ одной стороны, показываетъ, какой колоссальной силой притяженія обладала въ то время венеціан-

---

бале и Агостино, въ сообществѣ съ которыми [illegible] 1584 [illegible] Агостино [illegible] 1584 [illegible] Карраччи [illegible]

1592 [illegible] фреску «Петръ у Симона» [illegible] монастырѣ [illegible] 1593 по 1594 [illegible] разсказываетъ залъ въ Па[illegible] 1594 [illegible] 1605 [illegible]

ская школа (въ Болоньѣ, городѣ Тибальди, жили въ это время совершенно другіе идеалы, скорѣе флорентинскаго оттѣнка) есть другой [illegible] объясняющій [illegible] фактъ, что заложенныя въ основаніи саморазвитія Лодовико впечатлѣнія [illegible] извлеченныя именно венеціанской живописью, сообщили затѣмъ и всей болонской школѣ ту плодовую жизненность, которой она едва ли могла бы обладать, если бы ея вождь примкнулъ непосредственно къ традиціямъ Рима или [illegible].

Однако характерно и то, что Лодовико не удовлетворился Венеціей. Онъ, видавшій Паоло Веронезе въ зенитѣ великолѣпія и даже пытавшійся удачно подражать ему[1], не нашелъ, все же, возможнымъ зачислиться въ полкъ его послѣдователей. Душа его искала другого. Товарищи Лодовико прозвали его воломъ (bue) и онъ, дѣйствительно, былъ упоренъ, медлителенъ и неутомимъ, какъ трудовое животное. Безпрерывный «праздникъ» искусства Веронезе долженъ былъ претить его душѣ труженика, преданнаго созерцанію, способной къ разработкѣ немногихъ, но вѣскихъ мыслей. На то же, чтобъ заразиться трагизмомъ Тинторетто, у Лодовико не было силъ. Тинторетто, отказавшись быть его учителемъ, посовѣтовалъ ему перемѣнить профессію, и несомнѣнно, мятежнаго генія должно было раздражать то, что въ Лодовико было коснаго, неповоротливаго и слишкомъ уравновѣшеннаго. Положимъ, самъ Тинторетто какъ бы уже началъ эру «академическаго эклектизма», начертавъ надъ дверью своей студіи слова: «рисунокъ Микель-Анджело и колоритъ Тиціана». Но какъ совершенно иначе было понято имъ самимъ это воззваніе къ преслѣдованію послѣдней степени жизненности, въ сравненіи съ толкованіемъ того же девиза «болонцами» и Лодовико Караччи во главѣ ихъ.

гается его выше очень пострадавшія фрески «Житіе св. Бенедикта» и «св. Цециліи» въ восьмигранномъ дворикѣ S. Michele in Bosco. Лодовико пережилъ своихъ родственниковъ и умеръ 13 ноября 1619 г. въ Болоньѣ. Кромѣ названныхъ произведеній нужно упомянуть картины Лодовико: въ болонской Пинакотекѣ — «Мадонна на тронѣ» 1588 г. (Madonna degli Scalzi), «Проповѣдь св. Іоанна Крестителя» 1592 г.; въ Пармской галлереѣ — «Успеніе Богоматери», а также фрески въ болонскомъ S. Domenico и въ Пьяченскомъ соборѣ. Въ Эрмитажѣ Лодовико приписываютъ пять картинъ. Изъ длиннаго ряда учениковъ мастера назовемъ лишь тѣхъ, которые сотрудничали съ нимъ въ послѣдній періодъ его жизни: [illegible] Francesco Brizio, Lorenzo Garbieri, Sebastiano [illegible], Aurelio Bonelli, Baldassare [illegible], Lucio Massari, Giacomo Cavedone, Tomaso Campagna, Alessandro [illegible]. [illegible] о Караччи и о болонской школѣ вообще: [illegible] Malvasia «Felsina pittrice» [illegible]; [illegible] «Die Malerschule v. Bologna» въ [illegible] Leipzig, 1871; A. Venturi «I Carracci e la loro scuola» въ «La vita [illegible]», Milano, 1910; Bolognini Amorini «Vite dei pittori ed artefici [illegible]», [illegible] 1843; [illegible] «A propos des Carrache [illegible]» [illegible], 1902; [illegible] peintre bolonaise» въ «Revue de l'art [illegible]», I, 1910; Rosini «I tre Caracci ed la loro scuola», Pisa, 1847; [illegible] Paris, 1813 (здѣсь же и подробная библіографія, стр. 271—282); [illegible] Caracci [illegible] Magnani in Bologna [illegible] Padre, [illegible] 1659 [illegible] palazzo Magnani [illegible] Bologna, 1885; [illegible] «Il claustro di S. Michele in Bosco» [illegible] 1694; «Pitture, sculture ed architetture [illegible] Bologna» [illegible] Bologna, 1825; Fr. Malaguzzi Valeri «Annibale Caracci e il suo quadro [illegible]» въ «Archivio storico dell'arte», 1892; [illegible] Navenne «A. Carrache et le cardinal Odoardo Farnese» въ [illegible] III, 1900; [illegible] Farnese [illegible] въ «Jahrbuch der Kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses», XXVI, 1906; Bourdon et L. Vibert «Le palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653» [illegible] 1909; «Vita di San Diego [illegible] S. Giacomo da Annibale Caracci [illegible]» Roma, 1646.

[1] Наиболѣе веронезовскимъ характеромъ обладаетъ картина мастера въ Болонской Пинакотекѣ [illegible]. Изъ картинъ Агостино Караччи [illegible] стоитъ «Причащеніе св. Іеронима» Болонской Пинакотеки.

Тинторетто могъ бы прибавить еще третье имя къ двумъ [illegible] въ своей мастерской Корреджо. Въ школѣ же, основанной Лодовико по своемъ возвращеніи на родину, Корреджо — образецъ стиля чистаго и царственнаго, — занялъ рядомъ съ Рафаэлемъ, «обладавшимъ безподобнымъ [illegible]» первое мѣсто, а къ этимъ «избраннымъ» прибавился длинный рецептъ наставленій у кого изъ великихъ предшественниковъ что брать. Судя по сохранившемуся шуточному стихотворенію Агостино Карраччи, посвященному памяти Аббате, рекомендовалось подражать рисунку Рима, живописности и свѣтотѣни Венеціи, красивой красочности Ломбардіи. Микель-Анджело долженъ былъ вдохновлять къ выраженію устрашающихъ порывовъ, Тиціанъ — къ естественности, Тибальди — къ пышности и основательности, мудрый Приматиччо — къ сочиненію, Пармеджанино — къ граціи. Въ этомъ спискѣ пропущенъ еще Сарто, котораго, однако, Лодовико изучалъ очень усердно въ свою бытность во Флоренціи [5].

Длинная коллекція классическихъ образцовъ не мѣшала болонскимъ академикамъ ставить превыше всего натуру, слѣдуя въ этомъ примѣрамъ большинства названныхъ мастеровъ, а также античныхъ художниковъ, имена и жизнеописанія которыхъ были теперь у всѣхъ на устахъ и представленіе о произведеніяхъ которыхъ складывалось на основаніи знакомства со скульптурой. Не позволялось только какъ въ болонской, такъ и въ другихъ академіяхъ пользоваться природой непосредственно, нужно было фильтровать впечатлѣнія отъ нея при помощи постояннаго обращенія къ «образцамъ», нужно было смотрѣть на нее чужими глазами и «исправлять ее» согласно сложившимся уже канонамъ изящнаго. Въ этомъ самая радикальная разница между обоими теченіями — академизма и натурализма, — характеризующими не только состояніе искусства въ XVII и въ XVIII вѣкахъ, но имѣющими значеніе и для нашего времени. Академики не отрицали прелести жизни и натуры, въ свою очередь натуралисты и всѣ категоріи художниковъ, которыхъ можно подвести подъ этотъ терминъ, вовсе не отвергали самаго принципа красоты, вовсе не провозглашали «культа уродства», какъ это имъ ставилось въ упрекъ. Но только академики не вѣрили въ то, что природа, жизнь можетъ объяснить весь смыслъ, всю прелесть искусства, а съ своей стороны натуралисты, лишенные, въ большинствѣ случаевъ, утонченной культуры и той живительной атмосферы, роль которой для предыдущихъ поколѣній играла религія, отри-

[5] Къ этому времени прошло пятьдесятъ лѣтъ съ тѣхъ поръ, какъ Сарто опустили въ могилу, но лишь теперь, [illegible] Это значеніе выразилось особенно ясно послѣ смерти демоническаго Микель-Анджело и всѣхъ [illegible] Медичи, явилось сознаніе прелести Андреа дель Сарто. [illegible] Кристофано Аллори, Маттео Россели, Пассиньяно. Къ культу Сарто [illegible] Корреджо [illegible] ренціи XVII в. находится [illegible] тогда какъ легче было [illegible] Парму [illegible] Флоренціи.

Аннибале Караччи. Обѣдающій крестьянинъ. Галлерея Колонна. Римъ

[illegible] вращались въ какомъ-то [illegible] кругу и не обладали [illegible], чтобы занять первенствующее положеніе. До сихъ поръ нежизненное академическое искусство пользуется повсемѣстно признаніемъ [illegible] сихъ поръ новая [illegible] натурализмъ [illegible] въ грубости, безвкусіи и пестротѣ которыхъ клеймили Караваджо.

Обыкновенно объединяютъ трехъ Карраччи въ одно цѣлое и дѣятельность семьи въ извѣстный моментъ ихъ жизни: послѣ возвращенія Лодовико изъ своего образовательнаго путешествія и послѣ того, какъ вернулись изъ своихъ поѣздокъ по сѣверу Италіи его двоюродные братья Агостино и Аннибале. Братья Карраччи исполнили нѣсколько крупныхъ работъ сообща, а въ 1585 году также открыли одну общую мастерскую-школу, поставивъ [illegible]. Въ [illegible] своей [illegible] ихъ [illegible]

дѣлились такимъ образомъ: Лодовико былъ директоромъ-администраторомъ, Агостино представлялъ собою характерно болонскій элементъ школы — онъ былъ ея теоретикомъ[6]. Аннибале же, самый даровитый изъ трехъ, занималъ первое мѣсто въ чисто художественномъ отношеніи[7]. Однако нѣсколько позже [illegible] распалась: Аннибале, а вслѣдъ за нимъ и Агостино переселились для исполненія значительнаго заказа (для росписи галлереи въ Palazzo Farnese) въ Римъ, а Лодовико остался вѣренъ Болоньѣ. Въ свою очередь и сотрудничество обоихъ младшихъ Карачи продолжалось недолго. Если даже не вѣрить навѣтамъ историка болонской школы графа Мальвазіи, питавшаго къ памяти Аннибале какую-то странную неприязнь, приходится на основаніи цѣлаго ряда свидѣтельствъ констатировать, что между Агостино и Аннибале существовала рознь, приведшая, наконецъ, къ тому, что Агостино, не окончивъ [illegible] въ Palazzo Farnese, принялъ приглашеніе герцога Рануччо и переселился въ Парму, гдѣ онъ вскорѣ и умеръ.

Настоящую причину разлада между братьями нужно искать не въ зависти Аннибале къ Агостино, о которой распространяется Мальвазія, и не во внѣшнихъ обстоятельствахъ жизни трехъ Карачи, а въ громадной разницѣ ихъ темпераментовъ. Лодовико былъ упорнымъ труженикомъ, систематично собиравшимъ посредствомъ изученія прекрасныхъ образцовъ то, что ему представлялось цѣннымъ, и сливавшимъ собранное въ одно безличное цѣлое. Для опредѣленія «манеры», стиля Лодовико не существуетъ словъ. Съ трудомъ удается отличить его произведенія отъ произведеній близкихъ къ нему художниковъ — и то отличительнымъ признакомъ является нѣ-

[6] Agostino Carracci, старшій сынъ портного Антонio, родился въ Болоньѣ 16 августа 1557 г.; готовился быть золотыхъ дѣлъ мастеромъ, но затѣмъ, слѣдуя примѣру своего младшаго брата Аннибале, обратился къ живописи и къ гравюрѣ; его учителями были живописцы Просперо Фонтана, Пассеротти, скульпторъ Алессандро Минганти, архитекторъ, живописецъ и граверъ Доменико Тибальди (сынъ Пеллегрино) и, возможно, что граверъ Корнелисъ Кортъ. Всего двадцати лѣтъ отъ роду Агостино обратилъ на себя всеобщее вниманіе прекрасной гравюрой [illegible]. Кромѣ того [illegible] принадлежатъ листы съ [illegible] Кальверта и Бароччо; послѣ пребыванія въ Венеціи (возможно, что и въ Пармѣ) Агостино поселяется въ 1582 г. въ Болоньѣ и [illegible] участвуетъ въ общихъ работахъ съ Лодовико и Аннибале [illegible] 1597 [illegible] братомъ въ Римъ, гдѣ ему [illegible] въ Palazzo Farnese. 23 марта 1602 г. мастеръ умеръ въ Пармѣ [illegible] герцога Рануччо [illegible] Агостино [illegible] отличался ловкостью въ [illegible]

онъ былъ теоретикомъ и философомъ. Достовѣрныхъ картинъ Агостино не много (среди нихъ прекрасный портретъ въ Берлинѣ), зато имѣются цѣлыя серіи его рисунковъ (лучшіе въ Луврѣ). Новѣйшіе историки ставятъ на счетъ [illegible] тельности Мальвазіи всѣ разсказы послѣдняго о той враждѣ, которая существовала между братьями. Незаконнорожденный сынъ Агостино, прижитый имъ въ 1583 г. отъ венеціанки Изабеллы, былъ ученикомъ своего отца и Аннибале; онъ умеръ въ Римѣ въ 1617 г. Единственнымъ болѣе [illegible] Ант[illegible] Лувръ.

[7] Annibale Carracci, младшій братъ Агостино, родился 3 ноября 1560 г. въ Болоньѣ [illegible] знаменитаго художника въ Римъ [illegible] Palazzo Farnese [illegible]

отрицательное или бездарное. Доменико меньше всего «представляет» меня и [illegible] говорить о себѣ. Въ произведеніяхъ Агостино (особенно въ его двухъ фрескахъ галлереи Фарнезе) сказывается его склонность къ [illegible], способность проникаться стилемъ другихъ мастеровъ — особенно Рафаэля и Сальто. Вполнѣ понятно, что въ немъ мы имѣемъ одного изъ самыхъ тонкихъ и толковыхъ [illegible] вѣкъ временъ. Напротивъ того, въ Аннибале безконечно больше интереса къ жизни, темперамента, порывовъ къ свободѣ, и очень возможно, что онъ всю жизнь тяготился «сонѣдствомъ» своего брата и кузена, что его все время тянуло на большій просторъ, и что самая меланхолія, свѣтлая наконецъ мастера въ могилу, проистекала не изъ чего иного, какъ изъ сознанія нѣкоторой загубленности своего таланта. Если говорить о «жертвахъ» академизма, то первой такой жертвой былъ, какъ кажется, самъ Аннибале, обладавшій огромнымъ дарованіемъ, которое, однако, было задушено всѣми условіями духовной культуры того времени.

Въ Неаполитанскомъ музеѣ виситъ картина Аннибале, значащаяся подъ названіемъ «Satira contro Michelangelo da Caravaggio». Она изображаетъ полунагого сатира, подающаго вино попугаю и бесѣдующаго съ мужчиною, одѣтымъ въ костюмъ временъ Караччи, рядомъ карликъ гладитъ собаку, на колѣняхъ у сатира лежитъ щенокъ, съ которымъ заигрываетъ обезьяна, другая обезьяна усѣлась на его плечѣ. Однако остается подъ большимъ сомнѣніемъ, дѣйствительно ли мы имѣемъ передъ собой насмѣшку надъ живописью представителя натурализма, и, наоборотъ, сразу бросается въ глаза, что сама картина вся пропитана натуралистическимъ духомъ, что она имѣетъ какое-то таинное и «симпатичное» отношеніе къ Караваджо. Если бы въ основѣ созданія этого произведенія лежало одно намѣреніе Караччи предать осмѣянію своего собрата и соперника, то, внѣ всякаго сомнѣнія, картина не была бы исполнена съ такой тщательностью, въ нее не было бы вложено столько чувства живописной красоты. Вѣдь портретообразный профиль мужчины, насмѣшливо о чемъ-то вопрошающаго сатира, и особенно животныя — принадлежатъ къ лучшимъ «кускамъ живописи» итальянскаго барокко; кромѣ того, выдающимися достоинствами обладаютъ и самыя краски картины: сочетаніе голубого съ буро-розовымъ и весь общій тонъ, отливающійся благородной сѣрою тональ-

---

дѣетъ (въ концѣ 1595 г.) своего двоюродн[illegible] [illegible] Агостино [illegible] сотрудн[illegible] Агостино [illegible] Доменикино и Альбани, создаютъ [illegible] [illegible] Парм[illegible] [illegible] 800 [illegible] [illegible] 15 іюля 1609 [illegible] послѣ того, какъ онъ [illegible]

въ Неапол[illegible] своего расшатан[illegible] Аннибале похороненъ во [illegible] желанію, въ Пантеонѣ, погребальная [illegible] постью. Послѣдними работами мастера считаются [illegible] Альбани и Ланфранко въ церкви San [illegible] [illegible]

Аннибале Карачи. Поклоненіе волхвовъ. Галлерея Доріа. Римъ

Въ другой разъ Аннибале подошелъ еще ближе къ Караваджо; мы говоримъ объ его «Обѣдающемъ крестьянинѣ» галлереи Колонна въ Римѣ. Въ томъ, какъ передана манера мужика [illegible] — Аннибале какъ будто хочетъ сказать: смотрите, какъ [illegible]

[illegible] Таковы — чудесная, полная сладострастнаго [illegible]

въ плафонѣ галлереи Фарнезе сцена «Фавнъ, подающій Діанѣ шерсть» или [illegible] нѣжнаго эротическаго чувства фреска «Юпитеръ и Юнона» — эти картины въ общемъ красивомъ, но холодномъ ансамблѣ знаменитой декоровки не столько говорятъ объ усердномъ изученіи Аннибале антиковъ и Рафаэля, сколько вскрываютъ передъ нами его подлинную душу. Сохранились свѣдѣнія, что Аннибале былъ человѣкомъ, ненавидѣвшимъ общество, что онъ издѣвался надъ аристократическими замашками своего брата. Нужно думать, что эти черты въ немъ отвѣчали трепетному интересу къ природѣ, къ народной жизни и что въ общемъ онъ болѣе подходилъ къ своему врагу Караваджо, нежели къ той средѣ напыщенныхъ меценатовъ и преціозныхъ эпигоновъ-гуманистовъ, въ которую его завлекли обстоятельства. Характерны, напримѣръ, всѣ реалистическіе мотивы, которыми полна декоровка плафона галлереи Фарнезе. Если она кого напоминаетъ въ прошломъ, такъ это наименѣе «классическаго» изъ представителей золотого вѣка — Корреджо. Въ свою очередь, галлерею Фарнезе должны были себѣ поставить въ образецъ всѣ тѣ декораторы послѣдующихъ временъ, которые добивались на стѣнахъ и плафонахъ создать цѣлыя [illegible]сти, полныя жизни: Рубенсъ, Кортона, Джордано, Франческини, Лебренъ и Тьеполо, — все наименѣе академическіе изъ художниковъ «академическаго періода».

Мы вообще теперь не можемъ себѣ воссоздать того, чѣмъ жило италь[illegible]ское и, въ частности, римское общество въ послѣднія десятилѣтія XVI вѣка. Историки этого періода были настолько порабощены «академической дисциплиной», что они совершенно невольно искажали какъ факты, такъ и построенія. Они вѣрили въ то, что абсолютно прекрасное существуетъ, что оно сложилось въ непогрѣшимую систему благодаря достиженію такихъ полубоговъ, какъ античные скульпторы или какъ Микель Анджело и Рафаэль. Имъ представлялось чѣмъ-то лишнимъ исканіе новыхъ путей, разъ есть возможность остановиться на такой прекрасной точкѣ. И это убѣжденіе руководило ихъ въ раздачѣ похвалъ, вліяло на колебанія ихъ вниманія, подсказывало имъ выборъ и подтасовку фактовъ. Послушать ихъ — получается нѣчто необычайно однобокое и тупое, это они и способствовали дискредитированію цѣлой эпохи. Но подойдемъ къ живописи поздняго барокко, не обращаясь къ Беллори, Бальоне, Мальвазіи и Фелибьену, взглянемъ не на тѣхъ художниковъ и не на тѣ произведенія, которые ими прославляются, а на все то, въ чемъ ярче отразилась жизнь, — и наше представленіе о томъ времени измѣнится совершенно. Въ частности, придется перемѣнить и нашъ взглядъ на Аннибале Карачи, да и возникнетъ сомнѣніе въ томъ, такъ ли правы были тѣ, которые противопоставляли его Караваджо. Не [illegible] обоихъ [illegible] мастеровъ времени въ томъ, что они не считались, не сошлись тогда [illegible] всѣмъ складомъ своихъ натуръ ихъ влекло одного къ другому? Не объясняется ли мрачное отчаяніе Карачи тѣмъ, что подъ конецъ жизни онъ понялъ свою ошибку, онъ понялъ, что ему надо было [illegible] съ тѣмъ художникомъ [illegible]

который, такъ же, какъ и онъ, любитъ жизнь, но болѣе искренно заявитъ объ этой любви въ своемъ искусствѣ?

Только что сказанное находитъ себѣ подтвержденіе и въ томъ, что Аннибале создалъ цѣлый рядъ выдающихся пейзажей. Пейзажной живописью не пренебрегалъ, впрочемъ, и Агостино, а за нимъ и наиболѣе вѣрные послѣдователи Карачч[и] — Доменикино и Альбани. Сохранилось очень много рисунковъ братьевъ Карачч[и], частью «этюднаго характера», а частью и прямо этюдовъ съ натуры. Правда, въ сравненіи съ Тиціаномъ и съ Кампаньолой эти рисунки поражаютъ извѣстнымъ холодомъ, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ — напримѣръ, въ разработкѣ плановъ — они часто обнаруживаютъ болѣе внимательное отношеніе къ «архитектурѣ» природы, нежели всегда пламенные и нѣсколько неряшливые «наброски» венеціанцевъ. Большое значеніе эти строгіе и ритмичные рисунки имѣютъ и въ исторіи стильнаго «героическаго» пейзажа. Прямо отъ Тиціана путь лежитъ, минуя Карачч[и], къ Рубенсу, къ фламандцамъ, голландцамъ и ко всему реализму XIX вѣка. Что же касается Карачч[и], то они, «очистивъ» венеціанскій вкусъ посредствомъ изученія классиковъ флорентинской и римской школъ (еще до поѣздки въ Римъ они могли съ ними познакомиться какъ въ коллекціяхъ и церквахъ Болоньи, такъ и по гравюрамъ), проложили путь къ Пуссену и къ Клоду Лоррену. Въ сущности ими совершено по отношенію къ формамъ неодушевленной природы то же самое, что было достигнуто Рафаэлемъ въ человѣческихъ фигурахъ и въ архитектурѣ. Формы природы у Карачч[и] получаютъ каноническую зрѣлость красоты. Выгодно при этомъ пейзажи Аннибале отличаются и отъ работъ условныхъ маньеристовъ, которыхъ народилось (отчасти подъ вліяніемъ виртуозовъ-нидерландцевъ) огромное количество къ концу вѣка. Его пейзажи тоже не лишены условности, но послѣдняя базируется у него на толковомъ знаніи, а не на «каллиграфическомъ» щегольствѣ. И у Аннибале многое сводится къ схемамъ, но эти схемы не забавный росчеркъ, а плодъ усерднаго изученія какъ самой натуры, такъ и произведеній наиболѣе строгихъ ея изобразителей.*

Среди писаныхъ пейзажей Аннибале особенно хороши нѣсколько картинъ въ Луврѣ, вообще представляющемъ наиболѣе полное послѣ Болоньи собраніе живописи академиковъ. Здѣсь поэтичный «Концертъ на водѣ» (нынѣ, если не ошибаемся, отложенный въ запасъ), здѣсь же двѣ парныя картины: «Охота» и «Рыболовство», въ которыхъ совершенно ясно сказалось и вліяніе Бассано и Мельдолы, и впечатлѣнія отъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ гравюръ. Особенно хороша послѣдняя картина, въ которой рядъ мотивовъ взяты прямо съ натуры (напримѣръ, деревушка слѣва на холмѣ, ближе — прозрачныя воды, и на первомъ планѣ — цапля). Въ болѣе [illegible]

* [illegible]

новыя характеръ исполнены [illegible] въ галлереѣ Доріа (Римъ) [illegible] фигурами, разыгрывающими сцены изъ Священнаго Писанія [illegible] превосходные [illegible] Венеціанскіе [illegible] и [illegible] соединяются въ грандіозныя строго [illegible] въ своихъ частяхъ [illegible] [illegible] и необычайно красивая пропорція фигуръ съ массамъ неодушевленной природы.

Ф. Альбани. Отдыхающая Венера. Галлерея Корсини. Флоренція.

III

зъ всѣхъ болонцевъ наибольшія симпатіи удалось сохранить Доменикино*, который и въ наше время еще вызываетъ восторженныя слова очень разнородныхъ представителей исторической критики. Однако, Доменикино наименѣе умѣлый и самостоятельный художникъ данной группы. Онъ робко выбираетъ свои образцы и съ трудомъ ихъ сопоставляетъ. Его живопись, тугая и осторожная, не обладаетъ предвосхищающей виртуозностью Гвидо Рени или непосредственностью Альбани; краски его черноваты и при этомъ не отличаются [illegible] [illegible]

* [illegible]

Доменикино. Убіеніе св. Петра Доминиканца. Болонская Пинакотека

[illegible] мрака, которая свойственна Караваджо или Гверчино, [illegible] вѣнно скорѣе трактованы, а мимика и жесты двигающихся лицъ [illegible] до смѣшного подчеркнуты. Въ позднѣйшихъ работахъ, напримѣръ, въ фрескахъ церкви S. Andrea della Valle, онъ достигаетъ наибольшей стр[illegible]

[illegible] за нимъ и Доменикино [illegible] Болонью и поселились въ [illegible] [illegible] фрески въ San Luigi dei Francesi (1616—1617). Въ 1617 г. [illegible] мастеръ [illegible] Ланфранко, ѣдетъ въ Фано, затѣмъ возвра[illegible] въ Болонью, гдѣ онъ создаетъ одинъ изъ [illegible] шедевровъ — «Мадонну Розарио», и жен[illegible] 1618 г.), но уже въ 1621 г. онъ снова [illegible] маетъ приглашенія папы Григорія XV и [illegible] 1630 г. Доменикино отправляется въ [illegible] сокровищницы [illegible]

Доменикино. Причащеніе св. Іеронима. Ватиканская Пинакотека. Рим.

кости композиціи, но при этомъ каждая черта [illegible] [illegible] памяти и воли, что и этотъ его шедевръ оставляетъ зрителя холоднымъ.

И, несмотря на все это, дѣйствительно, нельзя отказать Доменикино въ симпатіи. Въ исторіи искусства попадаются нѣсколько такихъ личностей, въ которыхъ упорное желаніе во что бы то ни стало [illegible] [illegible] [illegible] что они [illegible] возмѣщаютъ [illegible] Доменикино — одинъ изъ самыхъ

[illegible] рядъ тяжелыхъ [illegible] меланхолію, характеръ [illegible] 1905.

[illegible]

Доменикино. Бичеванiе св. Андрея. Фреска въ церкви св. Григорiя въ Римѣ

[illegible] художниковъ исторiи живописи и, вѣроятно, именно этотъ ароматъ честности дѣйствуетъ въ его произведенiяхъ даже на такихъ людей, которымъ ничего не извѣстно о лживости барочной культуры. Всѣ остальные академики, будучи добросовѣстными мастерами, все же слишкомъ заражены духомъ своего времени и, благодаря этому, прелесть ихъ искусства находится въ обратной пропорцiи къ важности тѣхъ задачъ, которыя ставили имъ сюжеты. Чѣмъ благочестивѣе или чѣмъ массивнѣе была тема, тѣмъ ярче выступали [illegible] духовной культуры художниковъ, тѣмъ опредѣленнѣе святость замѣнялась приторностью и театральщиной, а чувство [illegible] У Доменикино [illegible] находятся въ [illegible] большемъ соотвѣтствiи. Положимъ, онъ не знаетъ горячаго экстаза или [illegible] умиленности [illegible] вѣрѣ [illegible] Доменикино [illegible] художникомъ реформ[illegible] бы погибавшая нуждалась въ искусствѣ, и, наоборотъ, почти ничто въ немъ не напоминаетъ владычества хитрыхъ соблазнителей-iезуитовъ.

Въ нѣсколькихъ произведенiяхъ мастеру удалось вырваться на болѣе широкiй просторъ. Это особенно касается тѣхъ его картинъ, въ которыхъ значит-

ную роль играетъ пейзажъ и въ которыхъ Доменикино рѣшался забыть о требованіяхъ уравновѣшенной композиціи. Въ «Грѣхопаденіи» галлереи Роспильози, въ лирическихъ «чистыхъ» пейзажахъ (нынѣ въ запасѣ) и въ коридорѣ галлереи Боргезе «Купаніе Діаны» Доменикино оказывается чуткимъ поэтомъ, умѣющимъ внимать таинственнымъ словамъ, которыя шепчетъ природа. Онъ чувствуетъ прелесть густолиственныхъ деревьевъ, ясныхъ рѣкъ и широко-раскинувшагося неба. Въ этихъ картинахъ, являющихся дальнѣйшимъ звеномъ въ эволюціи историческаго пейзажа (имѣющей своимъ началомъ фрески Караваджо и Полидоро и достигнувшей уже высокой степени совершенства въ пейзажахъ Аннибале Караччи) мы яснѣе всего схватываемъ то, что прельщало въ творчествѣ Доменикино Пуссена и что могло оказать рѣшительное вліяніе на воспитаніе вкуса послѣдняго. Пейзажъ Пуссена примыкаетъ и къ Альбани и къ Доменикино, но съ послѣднимъ искусство строгаго и вдумчиваго нормандца имѣетъ какое-то духовное родство. Мы угадываемъ, что обоимъ этимъ «пуристамъ» были свойственны однѣ и тѣ же думы, что природа навѣвала имъ однѣ и тѣ же мысли, въ одинаковой степени очищала и облагораживала ихъ.

Въ типичномъ для Доменикино «Бичеваніи св. Андрея» (S. Gregorio M. въ Римѣ) мы находимъ декорацію, въ которой прямолинейность и грандіозность античной архитектуры (усиленныя еще солнечнымъ лучомъ, бросающимъ косую тѣнь на стѣну храма) какъ бы содержатъ всю программу будущаго классицизма, забѣгая на полтора вѣка впередъ. И опять-таки нельзя не думать о Пуссенѣ при взглядѣ на эту если и скучную, то абсолютно честную и «соразмѣренную» фреску. Красивыя въ своей строгой сдержанности архитектурныя декораціи встрѣчаются и на другихъ большихъ композиціяхъ Доменикино, выказавшаго себя первокласснымъ архитекторомъ въ сооруженіи римской церкви S. Ignazio; особенно хороши дворикъ дворца въ «Мученіи св. Агнесы» и великолѣпный залъ въ парафразѣ Доменикино знаменитой картины Агостино Караччи «Причащеніе св. Іеронима». Въ этомъ же произведеніи Доменикино, считавшемся прежде «второй картиной Рима» (первой — считалось «Преображеніе» Рафаэля), вечерній пейзажъ, видимый черезъ арку въ фонѣ композиціи, сообщаетъ ему ту убѣдительность, которой не хватаетъ болѣе тѣсной и условной декораціи Агостино, свидѣтельствующей лишь о ревностномъ, но не талантливомъ усвоеніи искусства Паоло Веронезе.

Честность, правдолюбіе Доменикино сближаютъ его искусство и съ натурализмомъ Караваджо, несмотря на то, что объ увлеченіи его принципами натурализма едва ли можетъ быть рѣчь, и скорѣе можно [illegible] [illegible], что умный и воспитанный болонецъ коробился какой-то «грубостью» отношенія Караваджо къ задачамъ искусства. Иные куски на картинахъ Доменикино точно списаны съ произведеній вождя натуралистовъ. [illegible] [illegible] фигуры [illegible] въ [illegible] «Мученіи св. Агнесы» [illegible]

(и особенно — безобразно гримасничающая голова одного изъ нихъ), дивный музицирующій ангелъ на той же картинѣ, фигура юнаго Іоанна Крестителя въ музеѣ Виченцы, фигура простой римской дѣвушки (супруги художника?), позирующей для «Кумской сивиллы» (галлерея Боргезе), фигура [illegible] въ прелестной картинѣ Лувра «Тріумфъ амура», наконецъ, нѣкоторые [illegible] «Купаніи Діаны». Въ послѣдней картинѣ Доменикино удается, несмотря на заимствованія у Рафаэля и Тиціана [1], сохранить полную свѣжесть [illegible] ней онъ является прямымъ предвѣстникомъ яснаго, вѣчно юнаго искусства Пуссена.

Близко къ Доменикино стоитъ его другъ и сотоварищъ по «Академіи Караччи», преданнѣйшій помощникъ Аннибале — Франческо Альбани, самый привѣтливый, милый и нѣжный изъ болонцевъ XVII вѣка [12]. Альбани [illegible] цвѣтущую пору своей жизни, былъ нарѣдкость счастливымъ человѣкомъ: онъ былъ окруженъ дѣтьми, которыхъ ему дала нѣжно-любимая красавица жена; у него была масса друзей, поклонниковъ, учениковъ; ему везло [illegible] матеріальномъ отношеніи, наконецъ, самыя его двѣ виллы, находившіяся [в] чарующихъ мѣстностяхъ, располагали къ изящному творчеству. Настр[illegible] счастья и исполнена живопись мастера, относящаяся къ этому періоду [illegible]гическихъ сюжетовъ, столь вообще любимыхъ падкой до паѳоса эпо[хи] [illegible] него совсѣмъ нѣтъ, — все, созданное «Анакреономъ живописи», одна [illegible] идиллія, въ которой дѣйствующими лицами являются то Мадонна и [illegible] то скромная, нѣжная Венера и вереницы ея любимцевъ. Кромѣ [того] всѣмъ картинамъ Альбани (безотносительно къ тому, религіозные ли сюжеты или миѳологическіе) разсыпаны миріады прелестныхъ крылатыхъ [ре]бятишекъ, которые съ одинаковымъ весельемъ носятся вокругъ благословляющаго Саваоѳа или куютъ стрѣлы Афродиты, разжигаютъ ея факелы, стрѣляютъ въ подвѣшенное къ дереву сердце.

Для своего неглубокаго, но ласковаго искусства Альбани нашелъ и [illegible] образную, нѣсколько прилизанную технику [13], а также подходящія краски

---

[11] Вообще опасно вспоминать о величайшихъ [illegible] хотя бы на лучшія картины подражавшихъ имъ болонцевъ. Такъ, «Мученіе св. Петра Доминиканца» Доменикино (Болонская Пинакотека) можно прямо счесть за какую-то «пародію» на геніальную картину Тиціана.

[12] Francesco Albani, сынъ зажиточнаго торговца шелкомъ, родился въ Болоньѣ 17 марта 1578 г. Ученикъ, съ 13 [illegible] лѣтъ, Д. Кальверта, въ мастерской котораго онъ подружился съ Гвидо Рени. [illegible] Альбани поступилъ въ «Академію Караччи». Аннибале выписалъ затѣмъ юнаго художника (около 1607 г.) къ себѣ въ Римъ и поручилъ ему отвѣтственныя работы по росписи «Галлереи Фарнезе» [illegible] [illegible] онъ желался вторично и тутъ жилъ окруженъ [illegible] многочисленной семьей [illegible] отдѣльныя поѣздки въ Римъ и во Флоренцію въ 1633 г. по приглашенію кардинала Джованни Карло. Послѣдніе годы мастера были омрачены матеріальными невзгодами. Умеръ Альбани 4 октября 1660. Изъ многочисленныхъ его учениковъ выдающіяся роли въ исторіи живописи играютъ Андреа Сакки, оба Мола, Пьетро Франческо и Джованни Баттиста, Карло Чиньяни, Джованни [illegible] [illegible] и др. Изъ [illegible] [illegible] мастера особеннаго удовольствія [illegible] «Четыре элемента» въ Туринѣ, [illegible] въ болонской церкви S. Bartolomeo, [illegible] «[Похи]щеніе Европы» въ Эрмитажѣ. См. статью [illegible]

[13] [illegible]

среди которыхъ всегда доминируетъ бѣлое тѣло богинь и темно-синій колеръ древесъ. Наконецъ, Альбани принадлежитъ очень цѣльная «система» декораціи. У него это именно система, въ общемъ напоминающая систему Аннибале, но въ извѣстной степени имъ усовершенствованная и разработанная. Чтобы найти нѣчто аналогичное въ музыкѣ, нужно обратиться къ произведеніямъ 1820—1830-хъ годовъ: къ Россини, Беллини, Доницетти, но у Альбани совершенно отсутствуетъ присущая этимъ композиторамъ хвастливая виртуозность. Альбани очень тактичный художникъ: онъ никогда не лѣзетъ впередъ, онъ именно не страдаетъ общей виртуозамъ чертой — навязчивостью. Относительно него можно даже допустить парадоксъ, что онъ почти въ переизбыткѣ обладаетъ чувствомъ мѣры [14].

Одна изъ характерныхъ особенностей Альбани — это его пейзажи, далеко стелющіеся за фигурами равнины, иногда замѣненныя гладью моря. Въ картинахъ, краски которыхъ не слишкомъ почернѣли [15], Альбани умѣетъ передать просторъ и воздухъ, напримѣръ, въ картинѣ Лувра «Аполлонъ и Дафна» или въ двухъ очаровательныхъ картинахъ галлереи Корсини во Флоренціи: «Пляшущіе амуры» и «Отдыхающая Венера». Красиво у него бываетъ и небо, часто довольно близко подходящее къ «геніальнымъ» горизонтамъ Веронезе, ярко-лазуревое, подернутое легкими прозрачными облаками. Съ особеннымъ мастерствомъ располагаетъ художникъ свои древесныя кущи — то по сторонамъ, то — и въ этомъ одна изъ его особенностей — прямо посреди картины, широкимъ, темнымъ букетомъ. Наконецъ, встрѣчающіяся въ его картинахъ постройки — опять-таки верхъ граціи и изящества. Иногда кажется, что онъ вдохновлялся не созданіями древнихъ римлянъ и не произведеніями современниковъ, а претворялъ въ себѣ впечатлѣнія отъ памятниковъ ранняго возрожденія, отъ тѣхъ самыхъ примитивовъ, которыхъ тогда начали считать за смѣшныхъ «готовъ». Точно такъ же элементъ примитивизма или какой-то романтики (не даромъ любимымъ его поэтомъ былъ Тассо) встрѣчается у Альбани и въ фигурахъ. Почему-то, глядя на иныя картины болонца, вспоминается нѣжная эротика Кранаха.

---

[14] Не всѣ пейзажи въ картинахъ Альбани писаны имъ самимъ. Часто ему помогали, въ его бытность въ Римѣ — Джованни Баттиста Віола, а позже въ Болоньѣ — Пьерфранческо Мола. [illegible] въ былое время разбирались въ этихъ тонкостяхъ, но распознать теперь особенности [illegible] въ ихъ коллективномъ съ учителемъ трудѣ — немыслимо. Въ самостоятельныхъ работахъ [illegible] Мола свободнѣе, [illegible]. Онъ любитъ болѣе [illegible] древеса [illegible] окраску [illegible]. Часто [illegible] въ нихъ и знакомство съ фламандцами, которые съ дней Рубенса болѣе, [illegible] образцами подражанія. (О Молѣ см. ниже.)

[15] Странно именно, что болонцы [illegible] переняли отъ [illegible] кромѣ [illegible] картины ихъ [illegible] предшественниковъ [illegible] за 200, 300 лѣтъ до нихъ. Впрочемъ, это касается только ихъ станковой живописи. Во фрескахъ болонцы еще многое [illegible]. Даже можно сказать, что въ XVII и XVIII вѣкахъ фресковая техника [illegible] и достигла предѣла своего великолѣпія въ творчествѣ Джордано, Баччичча и Тіеполо.

Гвидо Рени. Бѣгъ Аталанты и Гиппомена. Неаполитанскій музей

Наиболѣе популярный изъ всѣхъ мастеровъ болонской школы — [illegible] Рени[16] — баловень двухъ вѣковъ академизма, и нынѣ еще восхищающій недостаточно передовые круги публики, напротивъ того, люди познавшіе [illegible]

[illegible] Даніеле Рени, [illegible] 4 ноября [illegible] ученикъ Дениса Кальварта, а затѣмъ Академіи [illegible] у Рени [illegible] Павла V [illegible] 1605 г. Этотъ [illegible] славу мастера [illegible] «Аврора» [illegible] церкви [illegible] фресками въ [illegible] по праву (въ [illegible]

этотъ [illegible] Избіеніе младенцевъ», въ Пинакотекѣ [illegible] въ 1613 г. мастеръ снова приглашенъ [illegible] скому двору, гдѣ онъ былъ встрѣченъ [illegible] скому двору [illegible] Призванный въ 1622 г. [illegible] въ росписи [illegible] вскорѣ оставить эти работы [illegible] тіей Рибейры и Ланфранко [illegible] жизни мастеръ провелъ [illegible] къ перо разстроила его дѣло [illegible] мастера [illegible] въ Павловскомъ [illegible] его картины «Архангелъ [illegible] [illegible] літографахъ Кайкфуса. [illegible]

менные догмата вкуса» считаютъ своимъ долгомъ презирать творчество мастера, они его находятъ слащавымъ, приторнымъ и претенціознымъ. Ни того, ни другого отношенія Гвидо не заслуживаетъ. По своему духовному и культурному складу это характерный декадентъ. Наибольшая часть творенія мастера отдана служенію церкви эпохи барокко, искавшей заманить и прельстить широкіе слои общества посредствомъ чаръ искусства, онъ человѣкъ съ довольно плоскими идеалами, отражающими тотъ слащаво сентиментальный суррогатъ мистицизма, который съ дней торжества іезуитизма замѣнилъ прежнее религіозное пламенѣніе. При упоминаніи имени Гвидо непремѣнно возстаютъ въ памяти закатившіеся къ небу глаза красиваго Христа или томной, укутанной въ плащъ, Маріи. Или еще приходятъ на умъ картины, ставшія съ теченіемъ вѣковъ типично «поповскими»: оранжевые ореолы съ роями балетныхъ ангеловъ, граціозно преклоненныя дѣвы и слащаво позирующіе анахореты. И тѣмъ не менѣе, мастеромъ создано нѣсколько картинъ, которыя достойны попасть въ «міровую сокровищницу» и въ разрядъ «классическихъ» произведеній живописи. При этомъ нужно признать, что Гвидо обладалъ совершенно исключительнымъ мастерствомъ техники (картины его изъ всей болонской школы наименѣе почернѣли и кажутся написанными вчера), да и его стиль отличается большою своеобразностью.

Еще одной характерной особенностью Гвидо, отчасти объясняющей [illegible] пренебрежительное къ нему отношеніе нашего преимущественно [illegible] вѣка, является то, что онъ совершенно не пейзажистъ. Кусочекъ ярко-синяго [illegible] на фонѣ алой и желтой зари въ «Аврорѣ», пустынная долина позади Самсона (Болонская Пинакотека), Іерусалимъ среди равнины подъ грозовымъ небомъ въ «Распятіи» (тамъ же), нѣсколько легкихъ силуэтовъ деревьевъ позади шествія св. Андрея, ведомаго на мученическую смерть (фреска въ S. Gregorio Magno въ Римѣ), морской берегъ въ «Аріаднѣ» (Академія Санъ Лука, тамъ же) — вотъ, пожалуй, и все, что можно назвать изъ пейзажныхъ фоновъ въ колоссальномъ творчествѣ этого продуктивнаго художника. Въ большинствѣ же случаевъ Гвидо предпочитаетъ занять всю площадь картины свѣтлыми фигурами, вырисовывающимися то на темномъ фонѣ вечернихъ тучъ, то на [illegible] лазуревомъ небѣ, на близнѣ рыхлыхъ облаковъ, или еще на [illegible] [illegible].[1]

Искусство Гвидо Рени въ этомъ равнодушіи къ природѣ въ цѣломъ [illegible] [illegible] академическую основу. Оно все [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[1] [illegible]

спасшись аскетизма и той религиозной строгости, которые такъ дѣйствуютъ на души въ твореніи Микель Анджело. Аскетическую воздержанность и благородную возвышенность мысли замѣняетъ нѣчто близкое къ свѣтскому изяществу и даже къ приторности. Гвидо красивый и поразительно умѣлый художникъ, но онъ чуждъ жизни, и потому нашему времени, требующему отъ искусства главнымъ образомъ жизненной красоты, а не школьной красивости, онъ кажется скучнымъ и «ненужнымъ».[18]

[illegible] Аннунціаты и Помпонео, какъ «Св. Іоаннъ Креститель» въ Дульвичской галлереѣ, какъ фигуры [illegible] Андреа [illegible] такъ цѣлыя ряды [illegible] фигуръ, встрѣчающихся [illegible] мастера. Укажемъ [illegible]

Карло Чиньяни. Деталь росписи въ церкви S. Michele in Bosco. Болонья

IV

Если даже такой великолѣпный мастеръ, какъ Гвидо, можетъ намъ казаться «скучнымъ и ненужнымъ», то что же сказать о тѣхъ десяткахъ художниковъ, которыхъ воспитали академіи и которые являются духовнымъ потомствомъ образцовой школы, основанной братьями Карраччи? Впрочемъ, оговоримся еще разъ, не все въ академизмѣ происходитъ изъ одного источника — изъ Болоньи. Почти столь же плодовитыми разсадниками академизма являются еще въ XVI вѣкѣ и другіе города Италіи, особенно Флоренція и Римъ. Къ концу же XVII вѣка академіи распространяются по всей Европѣ, и всюду расплождается академическое искусство. Не миновало оно даже Россіи [illegible] европейской культуры. Но духъ академіи остается [illegible]

однимъ и тѣмъ же. Мѣняясь на протяженіи времени, нѣкоторыя «моды» академизма то принимаютъ вертлявость рококо, то становятся суровыми приверженцами классицизма, то ихъ какъ будто освѣжаетъ струя романтики, то, наконецъ, онѣ заражаются реализмомъ; и однако, даже въ послѣднемъ случаѣ онѣ остаются чуждыми страстной жизни, пытливыхъ поисковъ, всего непосредственнаго, радостнаго или тревожнаго. Онѣ являются представительницами въ искусствѣ того, что есть отрицаніе самой сути художественнаго творчества — разсудочности. Сравнительно Академія братьевъ Карраччи была чѣмъ-то свободнымъ: это было частное предпріятіе, отражавшее сильныя и, какъ-ни-какъ, передовыя увлеченія своего времени. Вообще же со словомъ «академія» связано представленіе о государственныхъ учрежденіяхъ, не то о какихъ-то департаментахъ художественной полиціи и цензуры, не то (въ лучшихъ случаяхъ) о какихъ-то филіальныхъ отдѣленіяхъ придворнаго вѣдомства.

Задавшись цѣлью изложить исторію живого художественнаго творчества, намъ нѣтъ смысла подолгу останавливаться на всѣхъ фазисахъ академизма и на всѣхъ прославленныхъ его представителяхъ. Съ другой стороны, мы не можемъ и совершенно пропустить безъ вниманія академизмъ, игравшій на протяженіи трехъ вѣковъ колоссальную роль и завладѣвшій цѣлыми областями творчества, какъ разъ тѣми областями, въ которыхъ ярче всего когда-то отражались движенія духа: область церковной живописи и область монументально-декоративнаго искусства. Для первой правительственныя академіи оказались прямо фатальными, — онѣ вконецъ погубили церковную живопись, подчинивъ ее всѣмъ требованіямъ «благоразумной» или растлѣвающей политики. Для монументально-декоративныхъ работъ свѣтскаго характера академіи оказались менѣе вредными, и даже моментами онѣ приносили имъ извѣстную пользу, поставляя цѣлые полки строго дисциплинированныхъ ремесленниковъ, которымъ, подъ главенствомъ болѣе даровитыхъ художниковъ, удавалось создавать цѣлостности, поражающія насъ до сихъ поръ своей гармоніей и громадными размѣрами. Но даже въ послѣднемъ случаѣ навязывается вопросъ: искупаетъ ли эта относительная польза весь тотъ вредъ, который былъ нанесенъ искусству «ареопагами хорошаго вкуса», и въ особенности можно ли оправдать все то, что ими сдѣлано въ смыслѣ омертвѣнія въ обществѣ самаго отношенія къ искусству?

Именно то, что академіи пріобрѣли постепенно значеніе какихъ-то храмовъ съ какимъ-то суррогатомъ религіи, что онѣ навязывали обществу свои безличные идеалы и свои пресловутыя требованія сохраненія традицій (попремѣнно мнимыхъ), что онѣ давили общественное мнѣніе авторитетомъ умудренныхъ опытомъ коллегій, — все это привело къ тому, что общество потеряло всякую непосредственность по отношенію къ искусству, что оно насквозь пропиталось какой-то лживой эстетикой, [illegible] въ себѣ [illegible] къ самой сути искусства, къ свободному вдохновенному слову [illegible]

тельно стѣснены академизмомъ оба его главныхъ поощрителя: церковь и власти, имѣющiя значенiе въ руководящей политикѣ государства. Въ настоящее время такiя гигантскiя организацiи, какъ духовенство, какъ аристократiя и какъ мiры бюрократiи и плутократiи, оказываются совершенно неприспособленными для вкушенiя художественныхъ впечатлѣнiй и, хуже того, — въ нихъ приходится видѣть истинныхъ враговъ искусства, врагов тѣмъ болѣе опасныхъ, что они обладаютъ возможностью въ сильной степени поддерживать «лжеискусство». Въ свою очередь это явленiе есть не что иное, какъ слѣдствiе полнаго духовнаго распада и оскудѣнiя, какъ признакъ разложенiя тѣла, лишившагося своей души и обреченнаго на неминуемую гибель.

Свой бѣглый обзоръ «академическаго потомства» мы ограничимъ сейчасъ одной Италiей и начнемъ его съ Болоньи. Здѣсь въ XVII вѣкѣ жили, учились, работали и учили мирiады художниковъ, и всѣмъ имъ приходились педагогическiе прiемы, лежавшiе въ основѣ «Академiи Карраччи». Однако среди этихъ сотенъ достаточно назвать лишь десятокъ именъ тѣхъ художниковъ, которые выдѣлялись нѣсколько большей самостоятельностью и которые играли въ свое время болѣе выдающiяся роли.

Оставляя въ сторонѣ Гверчино, о которомъ мы будемъ говорить въ дальнѣйшемъ, наиболѣе даровитымъ въ чисто живописномъ отношенiи среди болонцевъ представляется Микеле Дезублео, фламандецъ по происхожденiю и ученикъ Гвидо Рени [9]. Картины его построены по общимъ правиламъ, царившимъ въ Болоньѣ, онѣ отличаются безупречнымъ рисункомъ, превосходно уравновѣшенной композицiей, строгостью въ экспрессiяхъ и типахъ. Это вполнѣ образцовые tableaux de sainteté. Но среди примѣровъ безличнаго академическаго творчества попадаются у Дезублео нѣсколько произведенiй, полныхъ красочной прелести, и между ними одинъ изъ самыхъ плѣнительныхъ «кусковъ живописи» XVII вѣка — «Iоаннъ Креститель» Болонской Пинакотеки, картина, въ которой мастеръ достигъ красоты тона Бонони и живописной виртуозности лучшихъ испанцевъ. Но одной этой картинѣ мы должны въ Дезублео видѣть еще одну изъ многочисленныхъ жертвъ академической системы.

Выдѣливъ этого прекраснаго мастера, мы встрѣчаемся въ своемъ обзорѣ съ тремя превосходными техниками: Систо Бадалоккiо [20], Алессандро Тiарини [21]

---

[9] [illegible] Де[illegible] родился въ Антверпенѣ въ 1601 г., умеръ въ Болоньѣ въ 1676 г. Его произведенiя [illegible] въ Болонскихъ церквахъ и въ Пинакотекѣ, а также въ [illegible] церквахъ [illegible]

[20] [illegible] родился въ Пармѣ въ 158[illegible] г., [illegible] [illegible] умеръ [illegible] 167[illegible] г.

[21] [illegible] 1577 [illegible]

и Джованни Ланфранко. Ко[illegible] ихъ [illegible] [illegible] съ Доменикино, Альбани и Гвидо, а у современниковъ они пользовались не меньшимъ успѣхомъ, нежели эти три мастера. Нынѣ же изъ [illegible] популярностью пользуется лишь блестящий декораторъ Ланфранко, тогда какъ Бадалоккіо и Тіарини отступили въ самую глубь второго плана и почти смѣшались со «статистами отъ искусства», — и это потому, что все ихъ творчество можно охарактеризовать словами: виртуозность, школьная выправка, находчивость, и отнюдь не примѣнимы къ нимъ выраженія: чувство и живая красота. Еще менѣе могутъ претендовать на признаніе нашимъ временемъ такіе мастера, какъ два художника, работавшіе всегда вмѣстѣ — Чезаре Аретузи и Джов. Бат. Фіорини, Бартоломео Чези (Cesi 1556—1620), Пьетро Фачини (1562—1602), Лучіо Массари (1569—1633), Бальдассаре Алоизи «Галанино» (1568—1638), Дж. Андреа Донduччи «il Mastelletta» (1575—1665), Лоренцо Гарбіери (1580—1654), Джо

Систо Бадалоккіо. Видѣніе св. Франциска. Пармская Пинакотека.

по настойчивому зову Лодовико Караччи, съ которымъ онъ вступилъ въ [illegible] дружбу. [illegible] [illegible] его крестъ въ Болонье [illegible] въ [illegible] S. [illegible] S. Salvatore [illegible] [illegible] [illegible] Пинакотекѣ [illegible] Р[illegible] [illegible] дружит [illegible] [illegible] [illegible] Кремл[illegible] Mo[illegible]. Умеръ [illegible] 8 февраля 1668 г. въ [illegible]

[illegible] родился въ Пармѣ [illegible] 1580 [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ Пармѣ [illegible] [illegible]

отправленъ въ мастерскую Агостино Карачч[и], находившагося тогда на службѣ у герцога Пармскаго. Двадцати лѣтъ Ланфранко отправился въ Римъ [illegible] [illegible] въ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1609 [illegible] [illegible] [illegible] въ Пармѣ и въ [illegible] въ Римѣ [illegible] между прочимъ, исполнена [illegible] S. Andrea della Valle. При [illegible] въ Неаполь, онъ примкнулъ къ [illegible] враждебно къ Доменикин[о] [illegible] [illegible] мастеромъ, [illegible]

ванни Франческо Джесси (Gessi 1582—1649) уроженецъ Реджіо, ученикъ Гвидо Рени, Лука Феррари (1605—1654), Андреа Сирани (1610—1670) ученикъ Гвидо, Джакомо Сементи, уроженецъ Пезаро, Симоне Кантарини (1612—1648), Дж. Б. Болоньини (1612—1689), Доменико Канути (1620—1687), Лоренцо Пазинелли (1629—1700) и Елизабета Сирани (1638—1665).

Несравненно прiятнѣе и живѣе два художника, характеризующiе болонскiй академизмъ конца XVII вѣка: графъ Карло Чиньяни и Маркантонъ Франческини. Первый [23], достойный преемникъ Альбани, написалъ граціознѣйшую картину поздняго барокко, дрезденскую «Жену Пентефрiя», въ которой онъ выявилъ плѣнительный типъ юной и сластолюбивой женщины; и кромѣ того Чиньяни занимаетъ видное мѣсто среди монументальныхъ живописцевъ, благодаря своимъ красивымъ фрескамъ, среди которыхъ особенно хороша роспись капеллы del Fuoco въ Форли. Маркантонъ Франческини [24], авторъ цѣлаго ряда прелестныхъ миѳологическихъ картинъ, занимаетъ также одно изъ первыхъ мѣстъ въ декоративной живописи, и къ нему мы еще будемъ имѣть случай вернуться при отдѣльномъ обсужденiи этой отрасли. Творчество третьяго болонца конца XVII вѣка, Джузеппе Креспи, мы не можемъ обсуждать въ настоящей главѣ, ибо прекрасныя произведенiя въ немъ не исключенiя, а правило. Креспи, одного изъ наиболѣе жизненныхъ художниковъ XVII вѣка, никакъ нельзя зачислить въ ряды академиковъ.

Параллельно съ теченiемъ болонскаго академизма протекаетъ и творчество флорентiйскихъ академиковъ, иногда даже оказывающихъ извѣстное влiянiе на живопись Болоньи. Во Флоренцiи, странное дѣло, со второй половины XVI вѣка строгiе завѣты первыхъ ея «академиковъ» совершенно предаются забвенiю, и отнынѣ живопись въ городѣ Сальвiати и Бронзино отдается во власть изысканнаго, изнѣженнаго искусства Сарто и еще болѣе

годаря этому, успѣлъ здѣсь утвердиться и работать вплоть до 1646 г., когда его прогнала революцiя. Въ началѣ [illegible] Ланфранко былъ возведенъ папой Урбаномъ VIII [illegible]. Умеръ мастеръ въ Римѣ 29 ноября 16[illegible], въ самый день открытiя [illegible] его росписи [illegible] Лувръ, въ галлереѣ Колонна [illegible] Въ монументальныхъ фрескахъ [illegible] въ тѣхъ, коими онъ [illegible] S. Gennaro въ Неаполѣ и церкви [illegible] Чертозѣ S. Martino тамъ же) обнаруживается [illegible]

[23] [illegible] 1628 [illegible] его создана въ Болоньѣ [illegible] 20 лѣтъ—въ Форли [illegible] капеллы [illegible] Чиньяни [illegible] сначала ученикомъ Гверчино. Ему принадлежатъ архитектуры и пейзажи на работахъ, исполненныхъ сообща съ Чиньяни и Франческини [illegible] былъ очень друженъ. Самостоятельныя картины мастера [illegible] болонскихъ церквахъ [illegible]

[24] Marcantonio Franceschini родился въ Болоньѣ 5 апрѣля 1648 г., ученикъ [illegible] Карло Чиньяни [illegible] монументальной декоративной живописи. Въ два года (1689—91) имъ расписаны [illegible] церкви S. Bartolomeo [illegible] а съ 1702-го по 1704 г.—плафонъ и стѣны галлереи въ сгорѣвшемъ [illegible] Болоньѣ и его декоративныя картины [illegible]

его ломбардъ, какъ соперника, Корреджо. Вмѣстѣ Лодовико Караччи изъ Флоренціи отправился въ Парму и, вѣроятно, по совѣту Пассиньяно, поставилъ въ основаніе своей эклектической системы искусство великаго пармца. Къ сожалѣнію, культъ Сарто и Корреджо не придалъ флорентинцамъ подлинной жизненности. Отсутствіе пламеннаго и непосредственнаго отношенія къ тѣмъ, преобладаніе виртуозности надъ вдохновеніемъ, сведеніе всего къ формальнымъ задачамъ заставляютъ и лучшихъ среди нихъ, какъ напримѣръ Кавалори и Пассиньяно, причислить къ академикамъ.

Аналогичныя съ Тибальди и Караччи роли во Флоренціи играютъ Бернардино Почетти[25], Мирабелло Кавалори[26], Санти ди Тито[27], Д. Пассиньяно[28], помянутый уже нами нидерландецъ Страдано, Г. Пагани[29], Эмполи[30] и Чиголи[31]; къ этой же группѣ нужно причислить сіэнца Франческо Ванни[32], одного изъ лучшихъ подражателей Бароччио, и пизанца Ломи[7]. Зна

---

[25] Bernardino Barbatelli, извѣстный подъ прозвищами «Poccetti», «Bernardino delle Grottesche», «dalle Facciate» и «dalle Muse», родился во Флоренціи въ 1542 г. (или въ 1548-мъ). Ученикъ Микеле ди Ридольфо, довершилъ свое образованіе въ Римѣ на изученіи Рафаэля. Умеръ мастеръ во Флоренціи въ 1612 г. Свои прозвища Почетти получилъ вслѣдствіе того, что почти все его творчество посвящено орнаментальной росписи стѣнъ внутри и снаружи домовъ. Бернардино несправедливо забытъ исторіей. Это одинъ изъ самыхъ даровитыхъ, самыхъ разностороннихъ и изобрѣтательныхъ художниковъ поздняго ренессанса, вполнѣ заслуживающій серьезнаго изученія. Изъ произведеній его назовемъ орнаментальные уборы въ Уффици, плафонъ въ Питти, историческія фрески въ S. Marco, во дворикѣ Аннунціаты и въ Чертозѣ. Прекрасные рисунки мастера соперничаютъ съ рисунками Перино, Понтормо и Тибальди.

[26] Годъ рожденія Мирабелло Кавалори, прозваннаго «Salincorno», неизвѣстенъ. Считается, что онъ былъ ученикомъ Ридольфо Гирландайо, но въ его творчествѣ ясно сказывается, что главнымъ образомъ мастеръ былъ обязанъ изученію Пармеджанино. Къ шедеврамъ Кавалори принадлежатъ небольшія грацiозныя, но нѣсколько «дряблыя» по формамъ картины, украшающія Studiolo герцога Франческо I въ флорентинскомъ Palazzo Vecchio (см. статью [illegible] Arte» 1911, февраль). Умеръ Салинкорно послѣ 1578 г.

[27] Santi di Tito родился въ октябрѣ 1536 г. въ Борго Санъ Сеполькро; ученикъ Аньоло Бронзино и Баччо Бандинелли, дополнилъ свое образованіе [illegible] въ Римѣ. Санти ди Тито обладаетъ правильнымъ рисункомъ, но колоритъ его очень [illegible]. Нѣкоторыя его религіозныя композиціи украшены благородными архитектурами. Лучшее, что имъ сдѣлано, это портреты. Умеръ мастеръ во Флоренціи 23 іюля 1603 г.

[28] [illegible] родился въ Пассиньяно [illegible] Флоренціи; ученикъ [illegible] и при писаніи картинъ въ залѣ «Большого Совѣта» въ венеціанскомъ Palazzo Ducale. Сильное впечатлѣніе въ Венеціи на Пассиньяно произвела живопись Паоло Веронезе. Нѣсколько лѣтъ П. провелъ въ Римѣ, исполняя значительныя работы для церквей и Ватикана. Умеръ Пассиньяно 17 мая 1632 г. Изъ произведеній его назовемъ: фрески во дворикѣ Аннунціаты, «Сошествіе Св. Духа» въ флорентинской S. Maria Maggiore, «Чудо Св. Креста» въ Луврѣ, «Успеніе Богородицы» въ S. Andrea della Valle въ Римѣ, «Снятіе съ Креста» въ галлереѣ Боргезе тамъ же.

[29] См. т. II, стр. 354.

[30] Jacopo Chimenti, болѣе извѣстенъ подъ именемъ своей родины Empoli, родился въ 1554 г.; ученикъ Tomaso da San Friano, особенно же обязанъ изученію Andrea del Sarto, котораго онъ копировалъ съ замѣчательнымъ мастерствомъ; умеръ въ 1640 г.

[31] Cavaliere Lodovico Cardi da Cigoli (о немъ мы уже упоминали въ т. II, стр. [illegible]) родился [illegible] 1559 г. въ Cigoli близъ Флоренціи. Тринадцати лѣтъ поселился во Флоренціи и поступилъ здѣсь въ ученики къ Алессандро Аллори, у котораго онъ такъ усиленно занимался анатоміей, что этимъ даже разстроилъ свое здоровье; позже Ч. пользовался наставленіями Санти ди Тито и [illegible] архитектора [illegible]. Призванный въ Римъ папой Павломъ V, Чиголи за значительныя работы, исполненныя тамъ, былъ возведенъ въ кавалерское достоинство Мальтійскаго ордена, скончался, однако, какъ разъ въ день полученія патента 8 іюня 1613 г. Изъ его учениковъ наиболѣе извѣстны Кристофано Аллори, [illegible] Бильверти, [illegible] Антоніо Лелли, [illegible] Аурелио Ломи и другіе; онъ же былъ учителемъ живописца Галилея.

[32] Cavaliere Francesco Vanni (о немъ мы уже упоминали въ т. II, стр. 354) родился въ Сіенѣ въ 1563 г.; ученикъ Cambiaso и Passerotti въ Болоньѣ, а съ 1579 г. въ Римѣ [illegible]; позже онъ отдался всецѣло подражанію [illegible] Папа Климентъ VIII [illegible] для San Pietro, возвелъ [illegible] пріобрѣлъ широкую извѣстность не только въ качествѣ [illegible], но и въ качествѣ архитектора и механика; умеръ В. 25 октября 16[illegible]

чительное освѣженіе внесли затѣмъ художники, на которыхъ сказалось извѣстное вліяніе натурализма: сынъ Алессандро Бронзино — Кристофано Аллори [34], переселившійся въ Тоскану нидерландецъ Биливерти [35], Маттео Росселли [36] Джованни ди санъ Джованни [37] и Лоренцо Липпи [38]. Подходъ этихъ мастеровъ къ своимъ темамъ болѣе непосредственный, они не чуждаются красокъ, нѣкоторые изъ нихъ особенно Ломи и Аллори, прекрасно владѣютъ свѣтотѣнью. Вполнѣ понятно поэтому, если рядъ отдѣльныхъ картинъ художниковъ уцѣлѣли для исторіи, несмотря на то, что самыя личности ихъ авторовъ утратили интересъ и прямо даже забыты [39]. Кто, напримѣръ, не знаетъ красивой «Юдиѳи» Аллори, эффектно построенной сцены «Іосифъ и жена Пентефрія» Биливерти или существующей въ нѣсколькихъ варіантахъ эффектной композиціи Маттео Росселли «Торжество Давида»!

Кристофано Аллори. [illegible]
Питти. Флоренція.

Нѣсколько флорентинскихъ художниковъ, годы рожденія которыхъ относятся къ первой трети XVII вѣка, примыкаютъ къ искусству Альбани, К[illegible]

[illegible] Ан. Карраччи [illegible] Караваджо [illegible] Васко [illegible] [illegible]

[34] Aurelio Lomi родился въ Пизѣ [illegible] 1595 [illegible] мастеръ въ 1622 г. Братъ Аурелio [illegible] Лоренцо Ломи, родился въ Пизѣ 9 іюня 1562 [illegible] въ Римѣ [illegible] Генуѣ, въ Савонѣ, во Франціи и въ Англіи [illegible] мастеръ и умеръ въ 1647 г. [illegible] (1590 — 1642), [illegible]

[illegible] натурали[illegible] [illegible] Тото, [illegible] Мастрахтѣ въ [illegible] Флоренціи [illegible] Римѣ [illegible]

присущія Тосканѣ черты нѣжной полускрытой чувственности, столь видныя и уже въ искусствѣ XV вѣка — въ Мадоннахъ и въ Венерахъ Боттичелли, въ ангельскихъ хорахъ Филиппино, въ статуяхъ Верроккіо и Донателло, даже въ самой предѣльной остроты въ улыбкѣ Леонардо, снова пробиваются наружу и выражаютъ на сей разъ нѣчто совершенно иное по существу. Въ XV вѣкѣ все и даже самое изысканное, носитъ отпечатокъ невинности, и никогда мы не встрѣтимся тамъ съ какимъ-то привкусомъ лицемѣрія. Живопись флорентинцевъ XVII вѣка, напротивъ того, полна пикантныхъ недомолвокъ и намековъ, или же она прикрывается скромной одеждой святошества. Не о смѣломъ искусствѣ Леонардо вспоминаешь, глядя на очень примѣчательныя въ своемъ родѣ картины Фурини*, Дольчи и другихъ, но сразу узнаешь ихъ родство съ «коварнымъ» искусствомъ Корреджо.

Въ частности, Дольчи** все еще раздѣляетъ съ Гвидо и съ Карло Маратти фаворъ большой публики. Тѣми чарами, которыя скрыты въ «Скорбящей Богоматери» или въ «Святой Цециліи» Дольчи, католической церкви, утратившей власть надъ живой жизнью и надъ великими умами, удалось растянуть на столѣтія свое могущество надъ душами «малыхъ сихъ». Когда разучились строить готическіе соборы и на этомъ пути общаться съ внѣшнимъ міромъ, когда попытка христіанства вернуться къ просвѣтленной жизни древнихъ оказалась преждевременной, тогда, чтобы спасать положеніе, возникло искусство барокко, которое забавляетъ, подавляетъ или умиляетъ, но уже не касается всѣхъ тѣхъ основъ, которыя создаютъ духовное здоровье человѣка. Дольчи одинъ изъ тѣхъ, которые всецѣло отдали свое творчество въ услуженіе этой «прельщающей» церкви, и

гикомъ въ Пассиньяно; ему же досталось докончить начатыя произведенія Пассиньяно, послѣ смерти послѣдняго; Р. пользовался особенной милостью герцога Козимо II и расписалъ фресками для него виллу Поджо Империале. Умеръ мастеръ 18 января 1650 г. Изъ многочисленныхъ учениковъ Р. нѣкоторые занимаютъ видныя мѣста въ исторіи живописи: Джованни да Санъ Джованни, Бальдассаре Франческини, Лоренцо Липпи, Ф. Фурини и Стефано делла Белла.

* Giovanni, родомъ изъ San Giovanni, по прозванію «Mannozzi», родился въ 1590 г.; ученикъ М. Росселли; умеръ въ 1636 г. Его фрески имѣются во дворикѣ при монастырѣ Ognissanti, въ римскихъ церквахъ Quattro Coronati и S. Maria del Popolo; его картины въ Питти, въ Академіи и въ другихъ мѣстахъ.

* Lorenzo Lippi, живописецъ и поэтъ, извѣстный своей дружбой съ Сальваторомъ Розой, родился во Флоренціи въ 1606 г.; ученикъ М. Росселли, одно время состоялъ придворнымъ художникомъ въ Инсбрукѣ; умеръ во Флоренціи въ 1664 г. [illegible] рисунковъ мастера [illegible] хранится въ Луврѣ.

* [illegible] творчества художниковъ [illegible] 1611—1621 [illegible] во Флоренціи [illegible] въ [illegible] творчества этихъ [illegible] виртуозовъ. Это преимущество Кало можно охарактеризовать словами «чувство жизни», тогда какъ всѣ художественныя достоинства флорентинцевъ не въ состояніи [illegible] посвященное церкви [illegible] флорентинцевъ XVII в. — Стефано делла Белла [illegible] всецѣло именно къ Кало.

* Francesco Furini, сынъ портретиста Филиппо Ф., родился во Флоренціи въ 1604 г.; ученикъ своего отца и М. Росселли [illegible] пребываніемъ въ Римѣ и въ Венеціи [illegible] 1633 г. онъ состоялъ священникомъ въ Муджелло [illegible] Умеръ мастеръ во Флоренціи въ 1646 г. [illegible] Флоренціи [illegible] флорентинской Академіи [illegible] въ Юсуповской галлереѣ въ Петербургѣ [illegible] «Граціи» [illegible]

** Carlo Dolci родился во Флоренціи [illegible] 1616 г.; ученикъ Якопо Виньяли; умеръ [illegible] въ 1686 г. въ родномъ городѣ. Характерные образцы его творчества имѣются во всѣхъ большихъ галлереяхъ; въ Эрмитажѣ мастеръ представленъ 7-ю картинами.

[illegible] ... по всему міру. [illegible] Дольчи былъ замѣчательнымъ мастеромъ [illegible] портретовъ [illegible] въ самыхъ совершенныхъ произведе-ніяхъ извѣстной категоріи. Даже въ несимпатичной вылизанной фарфоро-вой живописи мастера нельзя не признать изумительнаго совершенства. Можно полагать, что [illegible] выработалъ свою [illegible] технику [illegible] Дольчи [1].

---

[1] Къ послѣднимъ [illegible] флорентинской [illegible] ... портреты и пейзажи [illegible]

Флорентинскій академизмъ отличается оттѣнкомъ извѣстной [illegible] и первѣе эта черта въ флорентинскихъ картинахъ сеиченто [illegible], сильной степени примиряетъ насъ съ ними. Въ Римѣ, гдѣ академизмъ возникъ еще въ дни Рафаэля, гдѣ онъ возникъ какъ слѣдствіе [illegible] нія первѣйшихъ художниковъ, гдѣ могла зародиться самая идея отвлеченія совершеннаго, примиряющаго противорѣчія, космополитическ[illegible] въ Римѣ, гдѣ братья Карачи и прочіе болонцы создали свои самыя цѣльныя произведенія, тамъ академизмъ получилъ наиболѣе [illegible] ныхъ и выдержанныхъ представителей и, вѣроятно, какъ разъ въ томъ причина того, что среди римлянъ сеиченто и сеттеченто очень немного [illegible] для современнаго вкуса. Впрочемъ, укажемъ сейчасъ же, что не безъ вліянія академизма выросли именно въ Римѣ и двѣ важнѣйшія отрасли искусства барокко, монументальная декоративная живопись и [illegible]

Рядъ римскихъ академиковъ начинается съ кавалера [illegible], или вѣрнѣе, творчество этого мастера является продолженіемъ [illegible] ства въ Римѣ, вѣдь, чертами академизма уже стала [illegible] живопись какъ ближайшихъ учениковъ Рафаэля и Микель Анджело (П[illegible] Перино Сальвіати, Вазари), такъ и такихъ художниковъ, которыхъ [illegible] обыкновенно въ особую категорію «маньеристовъ»: обоихъ Цуккаро и П[illegible] Тибальди. Къ послѣднимъ и примыкаетъ Арпино, бывшій [illegible] живописцемъ при дворѣ нѣсколькихъ папъ, да и вообще пользовавшійся повсемѣстной славой и почетомъ. Сейчасъ намъ это непонятно. Даже наименѣе продуманныя произведенія Федериго Цуккаро кажутся рядомъ съ шедеврами Арпино серьезными и красивыми — настолько у послѣдняго все превратилось въ легкую игру формами, въ быстрое упражненіе, согласно разъ навсегда установленнымъ схемамъ. Да и въ свое время Арпино навлекалъ критику болѣе взыскательныхъ художественныхъ цѣнителей. Тѣмъ не менѣе мастеру удалось остаться во главѣ римской художественной школы въ продолженіе всей своей долгой жизни, и это исключительно благодаря тому, что въ то время голый формализмъ пріобрѣлъ рѣшающее значеніе, что власть имущіе вполнѣ удовлетворялись подобнымъ изящнымъ и пустоватымъ, приличнымъ и «безобиднымъ» искусствомъ.

---

[1] Изъ римскихъ художниковъ мы назовемъ въ этомъ мѣстѣ лишь мастеровъ, творчество которыхъ всецѣло принадлежитъ академическому толку; обсужденіе же творчества Пьетро да Кортона, Пуссена и Клода, [illegible], мы откладываемъ до слѣдующихъ главъ.

[2] [illegible] прозванный [illegible] d'Arpino [illegible] 1560 [illegible] отецъ его происходилъ [illegible] Арпино [illegible] у своего отца [illegible] живописцемъ [illegible] церковныхъ [illegible] Кристофано Ронкалли [illegible] самыхъ [illegible] возрожденія; одно время Джузеппе сотрудничалъ съ [illegible] Роккой, [illegible] унаслѣдовалъ цѣлое собраніе рисунковъ Микель-Анджело. Въ составѣ [illegible] картинъ [illegible] Арпино [illegible] 1600 [illegible] Михаилъ [illegible] успѣхомъ. Арпино работалъ [illegible] и оставилъ по себѣ несмѣтное количество [illegible] фрески въ Капитоліи и въ римскихъ [illegible] ria in Vallicella, фрески въ Palazzo C[illegible] [illegible] почетомъ и [illegible] 1640.

Къ блеску римской школы значеніе Арпино было ослаблено творчествомъ цѣлаго ряда признанныхъ художниковъ, изъ которыхъ [illegible] нельзя миновать всѣхъ корифеевъ болонской школы, а также [illegible] Караваджо. Характерные для Рима мастера XVII вѣка [illegible] отличаются большой жизненностью, то все же они не удовлетворяютъ [illegible] и виртуозностью, которая была основой искусства Арпино. [illegible] знаменитый историкъ Джованни Бальони, оказавшій [illegible] влияніе Караваджо, въ которомъ, однако, въ своихъ [illegible] рѣе отрицательно[45]. Андреа Сакки остроумно связываетъ въ [illegible] то, что онъ высмотрѣлъ у Караваджо, съ тѣмъ, что ему казалось [illegible] академическихъ художниковъ[46], приближающихся къ [illegible] Андреа и Маттео Росселли, Пьетро Паолини (1603—1681) [illegible] щій много общаго съ добросовѣстнымъ строгимъ Доменикино [illegible] съ Дольчи въ продолженіе трехъ вѣковъ симпатіи большинства [illegible] нецъ художникомъ, полнымъ изобрѣтательности, а иногда и [illegible] частный является Пьетро Теста, офортами котораго были [illegible] академическихъ художниковъ, оказывая неоцѣнимыя услуги ихъ [illegible] но поддерживая и «выручая» его вмѣстѣ съ гравюрами французовъ Перье и Лепотра; эти композиціи Теста служили главными источниками для того, что можно назвать «эквилибристикою» академическаго стиля[47]. Нѣсколько ближе къ нѣжному искусству Альбани стоитъ Филиппо Лаури (1623—1694), котораго мы знаемъ главнымъ образомъ какъ автора фигуръ на пейзажахъ Клода Лоррена, но который былъ кромѣ того очень умѣлымъ и тонкимъ композиторомъ, удачно писавшимъ небольшія картины (преимущественно вакханаліи).

Своего апогея римскій академизмъ достигъ въ лицѣ Карло Маратты[48], самомъ приторномъ и самомъ холодномъ изъ академиковъ, примыкающемъ

[illegible] Baglioni, прозванный [illegible] родился въ Римѣ въ 1571 г., ученикъ Франческо Морелли. Его фрески украшаютъ церковь [illegible] находится его красивая картина [illegible] Умеръ [illegible] въ 1644 г. въ Римѣ. [illegible] стр. 64.

[46] Andrea Sacchi родился въ Римѣ въ 1599 г., ученикъ своего отца Бенедетто и Альбани въ Болонье. Въ Римѣ Сакки занялъ особое положеніе, благодаря своему критическому отношенію къ поверхностному искусству Кортоны и къ грубому натурализму Караваджо. Умеръ мастеръ 21 июня 1661 г. Изъ произведеній Сакки наибольшей извѣстностью пользуется картина Ватикан[illegible] [illegible] Видѣніе св. Ромуальда съ монахами [illegible] [illegible] академіи.

[47] [illegible] [illegible] родился въ [illegible] ученикъ своего отца [illegible] стн онъ попалъ въ Римъ, гдѣ, по преданію, его учителемъ [illegible] Доменикино [illegible] Альбани Гвидо и Рафаэля. Умеръ [illegible] 1680 г. [illegible] небольшія [illegible] мастера.

[illegible] родился въ Луккѣ въ 1611 или 1617 г.; ученикъ Паолини, Кортоны и Доменикино. Т[illegible] страдалъ припадками меланхоліи и крайне неуживчивымъ нравомъ. Онъ погибъ въ водахъ Тибра въ 1650 г. — вѣроятно, жертвой мести. Картины его имѣются въ римскомъ с. [illegible] [illegible] въ галлереѣ [illegible]

[48] [illegible] Марата [illegible] 11 лѣтъ жилъ въ Римѣ, гдѣ онъ поступилъ въ ученики къ Андреа Сакки, подъ руководствомъ котораго въ продолженіе 19 лѣтъ изучалъ и копировалъ произведенія великихъ мастеровъ. Вернувшись [illegible] 1650 г. [illegible] выставлена [illegible]

[illegible] Маратти [illegible] церковь [illegible] Богоматери [illegible] сюжеты [illegible] фрески на [illegible]

разнообразные сюжеты, за рѣдкими исключеніями [illegible] чувство скуки. Что Маратти, однако, былъ жертвой своей эпохи [illegible] академической системы и что въ художникѣ крылось [illegible] подлинное дарованіе, въ этомъ не приходится сомнѣваться [illegible] мы вспомнимъ его полные жизни портреты (одинъ изъ лучшихъ [illegible] IX [illegible] и его [illegible] фрески въ [illegible] S. [illegible] сопернику Чиньяни и Франческини; впрочемъ и въ самыхъ шаблонныхъ картинахъ Маратти [illegible] чувствомъ ритма.

В[illegible] XVIII вѣка Римъ сохраняетъ значеніе образцовой академіи; теперь, именно съ конца XVII вѣка и до самой середины XIX [illegible] еще болѣе чѣмъ прежде тѣмъ обязательнымъ университетомъ, куда стекаются со всего свѣта для довершенія своего образованія [illegible] для Франціи съ эпохи Людовика XIV [illegible] учрежденіе «Académie de France» [illegible] въ продолженіе двухъ вѣковъ [illegible] художественнаго [illegible] Отъ французовъ не отставали и нѣмцы. Въ Римѣ [illegible] и Менгсомъ основленная на изученіи антиковъ [illegible] Римъ нѣмецкіе художники (а вслѣдъ за ними и [illegible]) пріучаются смотрѣть какъ на художественный курортъ, [illegible] окончательно сбросить съ себя всякіе слѣды варварства.

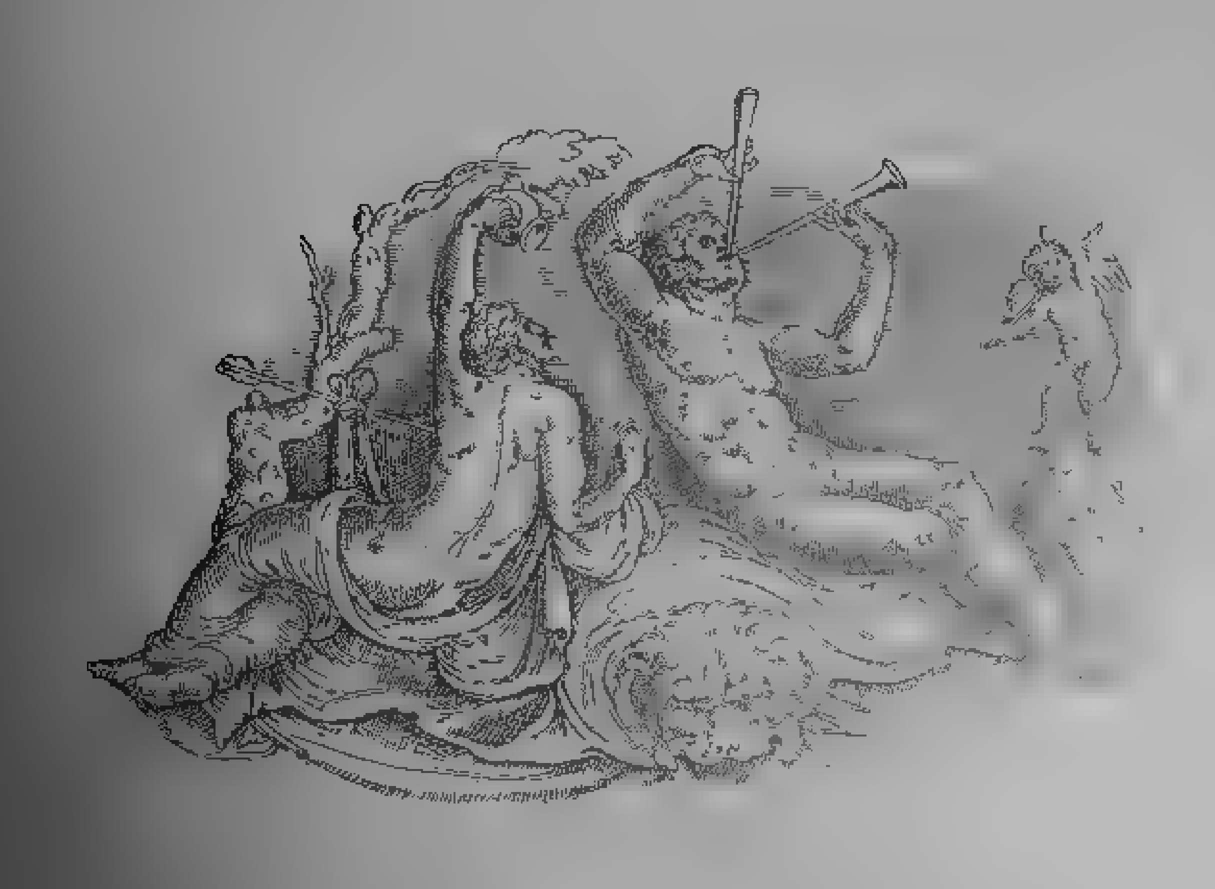
Не [illegible] неисчислимыя сокровища античнаго, ренессансоваго и барокко [illegible] сохраняютъ за Римомъ это значеніе [illegible] здѣсь создается [illegible] время новое искусство, которое для людей, удовлетворявшихся [illegible] двухъ вѣковъ могло казаться достойнымъ творчества древнихъ, Рафаэля, Микель Анджело и Караччи. Здѣсь работаетъ [illegible] заѣтамъ своей родины венеціанецъ Франческо Тревизани (1656—1746) [illegible] протекаетъ дѣятельность «Рафаэля XVIII вѣка» — Помпео Батони[2].

[illegible] Маратти считался главнымъ художникомъ не только Рима, но и всего [illegible] Людовикъ XIV [illegible] Иннокентій XI назначилъ художника главнымъ хранителемъ Ватикана, а Климентомъ XI ему было поручено произвести отвѣтственную реставрацію всѣхъ фресокъ Рафаэля [illegible] несправедливо строгой кри[illegible] Maratta [illegible] мастера [illegible] Niccolo Rambaldi

[illegible] Маратти, написанная Беллори [illegible] также [illegible]

[2] Cavaliere Pompeo [illegible] родился въ Луккѣ въ 1708 г. [illegible] Дж. Д. Бруджери, Дж. [illegible] Мазуччи [illegible] «Имперіали», по другимъ — [illegible] Менгсу, [illegible] считался живописцемъ по [illegible]

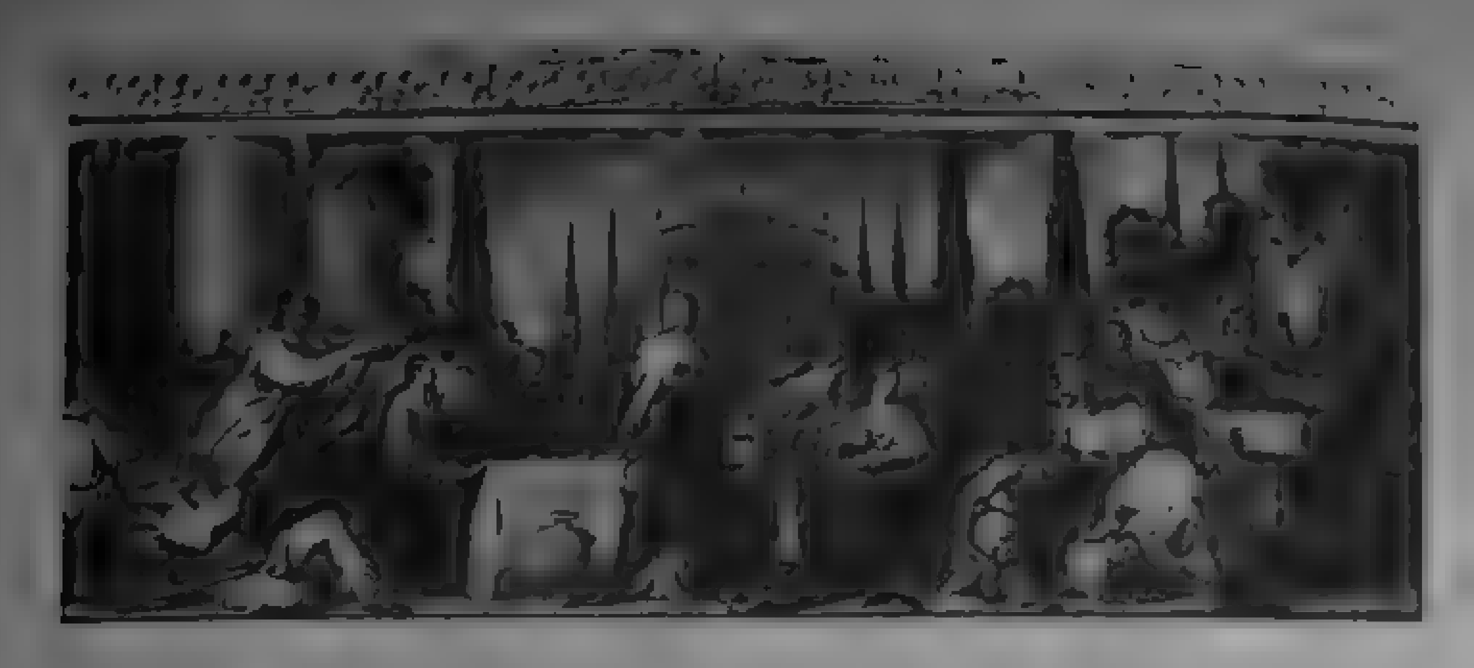
техническое великолѣпіе и композиторская находчивость котораго почти способны искупить напыщенную пустоту его искусства. Въ Римѣ въ концѣ работають позже два самыхъ знаменитыхъ представителя итальянскаго неоклассицизма Камуччини[1], поверхностное и театральное искусство котораго не давало покоя русскимъ знатокамъ, и Бартоломео Пинелли[2], едва ли не самый изящный, но и самый поверхностный въ многочисленной семьѣ художниковъ, набившихъ себѣ руку на срисовываніи античныхъ барельефовъ и статуй.



[illegible] небѣднымъ разсудка. Славился не только своими историческими картинами, но и портретами. Умеръ Батони въ Римѣ въ 1787 г.

[1] [illegible] дарованіемъ [illegible] VII Vincenzo Camuccini родился въ 1773 г. въ Римѣ; ученикъ своего брата — реставратора картинъ Пьетро [illegible] Камуччини обязанъ своему изученію мастеровъ [illegible] Изъ картинъ его особенно замѣчательны: «Смерть Цезаря» (1797), «Ромулъ и Ремъ» (собр. Шенборнъ), «Отъѣздъ [illegible]» [illegible] въ S. Giovanni въ [illegible], «Невѣріе Ѳомы» (соборъ св. Петра въ Римѣ), [illegible] 1829 г., «[illegible] птицы въ Авлидѣ» (1834 г.), «Видѣніе Савла» въ [illegible] въ Римѣ 1834 г. Камуччини былъ однимъ изъ лучшихъ портретистовъ своего времени. Умеръ мастеръ въ 1844 г. въ Римѣ.

[2] Bartolommeo Pinelli родился въ Римѣ 20 ноября 1781 г.; ученикъ Академіи S. Luca. П. особенно извѣстенъ какъ авторъ рисунковъ [illegible] бытового и историческаго содержанія, но имъ написано также не мало картинъ и выполнено нѣсколько [illegible] Петербургѣ). Умеръ П. 1 апрѣля 1834 г. въ Римѣ.



[illegible] Венеціанская Академія

V

Мы уже достаточно выяснили, что подъ академизмомъ слѣдуетъ подразумѣвать не только творчество художественныхъ школъ, именуемыхъ академіями, но цѣлое теченіе, которое потому и получило такое названіе, что оно нашло себѣ главное питаніе въ помянутыхъ школахъ. Это теченіе было настолько сильно, такъ отвѣчало цѣлой категоріи запросовъ въ европейской [illegible] вѣковъ, что оно не нуждалось непремѣнно въ искусств[illegible] художественно-педагогическаго характера, но само изъ себя породило [illegible]ную систему художественнаго образованія. Въ зависимости отъ этого мы можемъ встрѣтить какъ художниковъ, вышедшихъ изъ академіи и не обладающихъ характеромъ академизма, такъ и характ[illegible] [illegible] развившихся внѣ академіи и развернувшихъ [illegible] творную дѣятельность въ такихъ центрахъ, гдѣ объ основаніи школъ и не помышляли. Иногда именно такая дѣятельность художни[illegible] окраски вызывала къ жизни и школу, продолжавшую [illegible] послѣ смерти ея создателя.

И далѣе, обсуждая академическое искусство, мы станемъ [illegible] о помянутыхъ академіяхъ, а о дѣятельности отдѣльныхъ ху[illegible] демическаго типа. Признаками академическаго искусства [illegible] отсутствіе непосредственныхъ [illegible] впечатлѣній, преоблада[illegible] [illegible], еще чаще [illegible] мнимыхъ традицій, [illegible]

свободнымъ творчествомъ связанныя съ этимъ робость концепціи и склонность къ пользованію готовыми схемами [illegible] характернымъ для [illegible] является отношеніе ко всему самому трепетному и значительному [illegible] жизни какъ къ нѣкоторому обязательству. При этомъ академическій художникъ обыкновенно обладаетъ правильнымъ рисункомъ и способностью къ складной композиціи и наоборотъ въ рѣдкихъ случаяхъ [illegible] красочностью. Между академиками мы встрѣтимъ эффектныхъ виртуозовъ [illegible], которые не задумываясь разрѣшаютъ поставленныя имъ задачи [illegible] на трехъ или четырехъ готовыхъ формулахъ. Эти же [illegible] оказываются часто очень пригодными декораторами въ силу того, что они ставили превыше всего дисциплину, а также однородность и координацію коллективнаго творчества.

Продолжая нашъ обзоръ академическаго искусства, мы найдемъ представителей его всюду въ Италіи, и это весьма понятно, ибо въ раздробленной политически странѣ духовная культура была подчинена [illegible] принципамъ, диктуемымъ лишь медленно [illegible] могущество церковью. Впрочемъ, въ Венеціи, въ Неаполѣ, въ Генуѣ и въ Миланѣ продолжало существовать [illegible] искусство. Въ Венеціи слишкомъ чтили живое искусство Тиціана [illegible] академизмъ здѣсь [illegible] окончательно и выступилъ наружу [illegible] XVIII [illegible] Сицилія подъ скипетромъ испанскихъ [illegible] провинціями и въ художественномъ [illegible] жать болѣе простодушные [illegible] всю культуру этихъ странъ. Генуѣ [illegible] коммерческія отношенія съ Нидерландами; здѣсь римскія, флорентинскія и болонскія [illegible] встрѣтились и боролись съ вліяніями Р[illegible] часто должны были уступать этимъ [illegible] искусство Милана, ставшаго, подобно Неаполю, полуиспанскимъ городомъ и забывшаго окончательно о граціозномъ [illegible] чило какую-то новую крѣпость и бодрость. [illegible] торамъ мы именно въ этихъ [illegible] ціи, что, однако, не помѣшало [illegible] характерныхъ «академиковъ».

Меньше всего академиковъ мы найдемъ въ [illegible] никовъ, которыхъ мы бы здѣсь назвали [illegible] ибо даже ихъ творчество не всегда [illegible] ромъ и напротивъ того, нерѣдко въ немъ [illegible] искусства чинквеченто. Пальма Младшій [1] бываетъ [illegible]

[1] [illegible] прозванный «il Giovane» (Младшій), [illegible] племянника Пальмы Старшаго, родился въ Венеціи въ 1544 г., пятнадцати [illegible] попалъ въ свиту герцога Урбинскаго [illegible]

[illegible] то, наоборотъ, ему удается почти подняться до высоты Тинторетто; у Либери [54] или у Челести [55] встрѣчаются холодныя сладкавыя картины во вкусѣ нѣкоторыхъ болонцевъ, но большинство ихъ произведеній носятъ скорѣе живописный въ своей чувственности характеръ, въ частности Либери проявилъ себя блестящимъ декораторомъ, и ему принадлежитъ нѣкоторая роль въ эволюціи монументальной живописи; картина мастера въ Palazzo Ducale «Битва при Дарданеллахъ» «выдерживаетъ» даже сосѣдство съ шедеврами Тинторетто и Веронезе. И Падованино [56] то отталкиваетъ нѣкоторой напыщенностью во вкусѣ Карачи, то прельщаетъ своей непосредственностью, своими густыми сочными красками. Нельзя всецѣло къ академистамъ отнести и другихъ художниковъ Венеціанской области, которыхъ мы лишь съ оговоркой перечисляемъ въ настоящей главѣ: брешіанца Дзанимберти [57], бергамца Сальмеджіо [58], равеннца Маттео Инголи (1587—1631), веронцевъ Лиоцци [59], Турки [60], вичентинцевъ Алессандро Маганца

[illegible] онъ съ особеннымъ усердіемъ изучалъ произведенія [illegible] и Караваджо въ Венеціи, по смерти Веронезе и Тинторетто, онъ занялъ первенствующее положеніе и былъ заваленъ работами, въ исполненіи которыхъ подъ конецъ жизни сказывается большая рутина и [illegible]. Умеръ мастеръ въ 1628 г. Изъ произведеній Пальмы назовемъ: рядъ картинъ въ Palazzo Ducale и среди нихъ огромный холстъ «Страшный судъ», превосходныя, достойныя Тинторетто, картины въ S. Catarina, «Тайную вечерю» въ S. Moïse, рядъ картинъ въ Oratorio dei Crociferi, «Распятіе» въ Madonna dell'Orto, «Мученіе св. Екатерины» въ Frari, «Мученіе св. Пантелеймона» въ S. Pantaleone, отличные образцы творчества Пальмы мы находимъ въ Вѣнской галлереѣ, въ Мюнхенской Пинакотекѣ («Положеніе во гробъ» 1600 г.), въ Дрезденской галлереѣ. Рисунки Пальмы настолько виртуозны, что ихъ трудно отличить отъ рисунковъ Тинторетто.

[54] Pietro Liberi, прозванный за фривольный характеръ нѣкоторыхъ его мифологическихъ картинъ «Libertino», родился въ Падуѣ въ 1605 г., ученикъ Алессандро Варотари, завершившій свое образованіе въ Римѣ и въ Пармѣ; особенно многимъ мастеръ обязанъ изученію Корреджо и Пармеджанино; умеръ Л. въ Венеціи 18 октября 1687 г. — Изъ его произведеній назовемъ: огромную и прекрасную картину въ Palazzo Ducale «Битва при Дарданеллахъ», «Моисей въ пустынѣ» и «Потопъ» въ Бергамской S. Maria Maggiore, «Жертва Ноя» и «Гибель Фараона» въ вичентинскомъ Duomo; въ запасныхъ залахъ Эрмитажа имѣется превосходная картина [illegible]

[55] Cavaliere Andrea [illegible] родился въ Венеціи въ 1637 году; ученикъ Маттео [illegible] ... [illegible] въ венеціанскихъ церквахъ [illegible] въ галлереяхъ Дрездена, [illegible]

[56] [illegible] родился въ Падуѣ въ 1590 г.,

потерявъ своего отца шести лѣтъ отъ роду, свое художественное воспитаніе В. получилъ подъ руководствомъ неизвѣстныхъ мастеровъ, что не помѣшало ему очень рано обнаружить недюжинный талантъ и быстро завоевать популярность въ Венеціи, гдѣ онъ усердно изучалъ Тиціана. Умеръ П. въ Венеціи въ 1650 г. Изъ его произведеній назовемъ «Четыре вѣка» [illegible], оживленныя красивыми пейзажами и прелестными фигурками ангелочковъ картины въ венеціанскомъ S. Niccolò da Tolentino и «Бракъ въ Канѣ» въ Венеціанской Академіи.

[57] [illegible] родился въ Брешіи въ 1585 г.; воспитывался въ Венеціи подъ руководствомъ Санта Перанда; умеръ въ [illegible]. Шедевромъ мастера является аллегорія [illegible] rantia» Дворца дожей, выдержанная въ прекрасныхъ сѣрыхъ, близкихъ къ Бассано и Фетти тонахъ.

[58] [illegible] mezza» и «Sa [illegible]», родился около 1540 г. въ Сальмеджіо, близъ Бергамо; ученикъ Кампи въ Кремонѣ и Прокаччини въ Миланѣ; наиболѣе удачно подражалъ Рафаэлю, умеръ въ 1626 г. въ Бергамо. — Въ галлереѣ родного города виситъ его шедёвръ «Усѣкновеніе главы св. Александра»; тамъ же имѣются его превосходные рисунки.

[59] [illegible] 1584 [illegible] ученикъ П. Веронезе [illegible] Рядъ красивыхъ [illegible] мастера [illegible] Племянникъ Якопо [illegible] Бартоломео [illegible]

[60] [illegible] дѣтствѣ онъ съ [illegible] своему отцу, родился въ Веронѣ въ 158[illegible] [illegible] учителя. Турки переселясь [illegible]

(1556—1630) и Карло Ридольфи, венеціанецъ Джов. Контарини (1549—1605), Пьетро Маломбра (1556—1618), Марко Понцоне (1630-ые годы), Фуміани, Дзанки, Грегоріо Лаццарини, Дж. Б. Питтони, Доменико Маджотто (1713—1794) и Джамбаттиста Чиньяроли (1706—1770). Каждый изъ нихъ могъ, рядомъ съ церковными картинами очень ординарнаго характера, создавать вещи, полныя жизни и красоты и, по крайней мѣрѣ, внѣшняго блеска. Въ частности, плафонъ Фуміани въ S. Pantaleone и картина Лаццарини въ венеціанскомъ S. Pietro di Castello, если и не могутъ тягаться со спектаклями великихъ венеціанскихъ декораторовъ XVI вѣка или съ Тьеполо, то все же это далеко не скучная церковная живопись, а произведенія, принадлежащія къ эффектнѣйшимъ порожденіямъ барокко, достойныя числиться въ потомствѣ искусства Веронезе. Отчасти къ «венеціанцамъ» принадлежитъ и «патеръ Поццо», родомъ изъ Тріента, занимающій, однако, въ исторіи декоративной живописи слишкомъ выдающееся положеніе, чтобы о немъ говорить въ этомъ мѣстѣ.

Въ Миланѣ, давшемъ въ концѣ XVI вѣка одного изъ величайшихъ реформаторовъ исторіи живописи — Караваджо, процвѣталъ и рядъ художниковъ академическаго типа, отличавшихся какъ большой свободой въ техническихъ пріемахъ, такъ и изящной сдержанностью въ композиціи. Развитію своеобразной академической школы способствовало здѣсь временное пребываніе строгаго болонца Тибальди, граціозныхъ виртуозовъ Бароччо и

[illegible]

Антоніо Кампи изъ Кремоны. [illegible]

Федериго Цуккаро, а также изобрѣтательныхъ компо[illegible] братьевъ Кампи, расписавшихъ своими элегантными фр[illegible] [illegible] одного изъ прелестнѣйшихъ [illegible] S. Paolo.

Наиболѣе своеобразными художниками Милана и его [illegible] два брата Прокаччини, въ молодыхъ еще годахъ переселившіеся [illegible] Болоньи, а также отецъ и сынъ Креспи. Камилло Прок[illegible] [illegible] жается къ общему «вазаріевскому» типу художниковъ чинквеченто [illegible] изумительной технической легкости и въ сочныхъ краскахъ онъ [illegible]

¹) О Прокаччини см. т. II, стр. [illegible]

ваетъ недюжинность своего дарованія. Второй Прокаччини — Джуліо Чезаре — изъ всѣхъ мастеровъ барокко, поставившихъ себѣ въ образецъ изящество Пармеджанино, наиболѣе гибкій и наиболѣе пріятный по краскамъ. Для него ничего не стоитъ сплести хитрѣйшій орнаментъ изъ фигуръ, а пріемы его живописи поражаютъ своей плавностью[67]. Иногда Джуліо Чезаре удаются и красочныя задачи. При взглядѣ на нѣкоторыя его картины, приходятъ на умъ Тинторетто и Греко; но, однако, о какихъ-либо заимствованіяхъ или вліяніяхъ не можетъ быть рѣчи. При всемъ томъ мастеромъ не создано ни одного произведенія, въ которомъ онъ трогалъ бы зрителя, въ которомъ сказывалось бы, что художникъ что-либо «прочувствовалъ». Даже въ тѣхъ Мадоннахъ, въ которыхъ онъ какъ будто искалъ передать радость материнства (см. подобныя картины въ Эрмитажѣ), забота о формальной за[illegible] сторона дѣла» брала у него верхъ надъ содержаніемъ[68].

[illegible] Черано[69] слѣдовало бы заняться серьезнѣе. Судя по нѣко[illegible] это поразительный мастеръ, въ другихъ произведеніяхъ [illegible] къ общему «академическому» типу художниковъ, но [illegible] и въ нихъ большей сочностью живописи и болѣе свобод[illegible]. Къ шедеврамъ мастера относится его картина въ [illegible] со святыми», построенная на эффектѣ чернаго фона и [illegible] на фигурахъ св. Доминика, св. Екатерины и ангелочковъ. [illegible] ной и холодной гаммы яркой бѣлизной свѣтятся тѣлес[illegible] группировка на Богоматери. Черано-Старшій занималъ [illegible] мѣсто въ художественномъ мірѣ Милана начала XVII вѣка, [illegible] архитекторомъ, и скульпторомъ, и живописцемъ, и [illegible] онъ оказывалъ большое вліяніе на своихъ соотечественниковъ и [illegible] цѣлую школу, унаслѣдовавшую отъ него многія черты его высоковиртуознаго искусства.

Живопись сына его, Даніеле Креспи[70], ученика Джуліо Чезаре Прокаччини, обнаруживаетъ большую склонность къ изученію натуры и иногда [illegible] выдаетъ знакомство съ Караваджо и даже извѣстное увлеченіе художника теоріей натурализма. Картины натуралистическаго оттѣнка Креспи позволяютъ приписать мастеру и знаменитаго «Мертваго монаха» въ Брерѣ, [illegible] время считавшагося произведеніемъ Веласкеза. Однако, въ боль-

Однимъ изъ шедевровъ мастера въ смыслѣ [illegible] является [illegible] въ Берлин[illegible] картина, которую [illegible] по [illegible].

Камилло Прокаччини, [illegible] 1596 — 1676, [illegible] композито[illegible].

[illegible] прозванный «Черано» по мѣсту своего рожденія [illegible] Новары былъ [illegible] художника [illegible] въ Римѣ и въ Венеціи [illegible] въ Миланѣ [illegible] Прокаччини [illegible] мастеръ былъ придворнымъ художникомъ [illegible] работами [illegible] Федерига Борромео поручилъ ему [illegible] основанной имъ Академіи. Умеръ [illegible] въ 1632 г.

[illegible] Креспи [illegible] «Черано» [illegible] Варезе, около 1600 г. [illegible] Джуліо Прокаччини, умеръ отъ чумы въ 1630 г. Между прочимъ, Креспи исполнены фрески въ [illegible] въ Миланѣ. [illegible] 1517, и А. [illegible]

шинствѣ произведеній Даніеле Креспи при всей технической виртуозности не выходитъ за предѣлы академической рутины: ему неизвѣстны ни смѣлые порывы, ни сильныя чувства, ни увлеченія. Характерно, что въ его картинахъ и фрескахъ мы никогда не найдемъ тѣхъ «ошибокъ противъ хорошаго вкуса», которыя проявляются въ произведеніяхъ его отца. Эти ошибки Черано съ нашей точки зрѣнія скорѣе украшаютъ его живопись, такъ какъ свидѣтельствуютъ о неудержимомъ темпераментѣ художника.

Среди другихъ академиковъ ломбардцевъ и пьемонтцевъ XVII и XVIII вѣковъ мы находимъ рядъ хорошихъ декораторовъ: упомянутаго уже нами Мораццоне, автора эффектнаго плафона въ сакристіи Комскаго собора, Джов. Баттиста Дисвеполи изъ Лугано (1590—1660), ученика Мораццоне, Исидоро Біанки, которому принадлежатъ радостныя фрески въ церкви M[illegible] dei Ghirl. въ Кампіоне; пьемонтцевъ Гульельмо Каччія «Монкальво» (1570—1625), Джованни Антоніо Молинери (1575—1642) и десятки другихъ умѣлыхъ, но нѣсколько безличныхъ мастеровъ. Съ нѣсколькими ломбардскими художниками академическаго типа мы еще встрѣтимся при обсужденіи декоративной живописи. Въ общемъ, ломбардская и пьемонтская академія представляетъ тотъ же путь, какъ и римская и болонская, но къ концу XVIII вѣка онъ, благодаря творчеству такихъ великолѣпныхъ [illegible], какъ Джузеппе Босси (1777—1815) и особенно Андреа Аппіани (1754—1817) [1], становится во главѣ классическаго движенія въ Италіи [illegible] поръ правительственная школа въ Миланѣ [illegible] ніе одного изъ главныхъ питомниковъ академическаго [illegible].

Въ Генуѣ, гдѣ сѣмена монументальной живописи «высокаго стиля» были посѣяны еще ученикомъ Рафаэля Перино дель В[illegible] даровитый художникъ XVI вѣка — Лука Камбіазо [illegible] всецѣло [illegible] разряду виртуозовъ-композиторовъ [2], академизмъ, уживавшійся рядомъ съ болѣе художественными явленіями, породилъ цѣлый рядъ [illegible] скорѣе скучныхъ въ тѣхъ случаяхъ, когда они писали отдѣльныя [illegible], но весьма пріемлемыхъ въ качествѣ декораторовъ. О лучшихъ [illegible] мы будемъ говорить ниже въ главѣ о декоративной живописи [illegible] генуэзскихъ мастеровъ академическаго типа упомянемъ ученика Пер[illegible]

[1] Andrea A[illegible], прозванный «живописцемъ грацій», родился 23 мая 1754 г. въ Миланѣ; автодидактъ, воспитавшійся на изученіи старыхъ мастеровъ въ Болоньѣ, въ Римѣ и въ Пармѣ; состоялъ придворнымъ живописцемъ Наполеона I, съ паденіемъ котораго лишился своихъ мѣстъ и содержанія, послѣ того, какъ одно время стоялъ во главѣ всего итальянскаго художественнаго міра. Умеръ А. 8 ноября 1817 г. Изъ произведеній мастера назовемъ фрески въ миланской церкви [illegible] S. [illegible] въ [illegible] церкви S. Pietro, далѣе, его декоративныя работы въ миланскихъ Palazzo Reale и Villa Reale, въ Villa Reale въ Монцѣ, [illegible] въ Брерѣ.

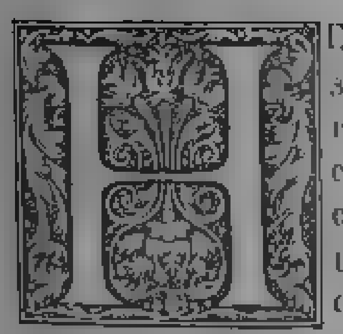
[2] Попытка [illegible] Камбіазо [illegible] Веронезе [illegible] не можетъ [illegible]. Такія [illegible] произведенія, какъ фрески мастера въ S. Lorenzo (главную прелесть имъ придаютъ частью [illegible] архитектуры [illegible]) [illegible] скорѣе пустымъ твореніямъ Камбіазо.

А. Семини, ученика Камбьязо, Джованни Баттиста Пальи (1554—1627), Пьетро Сорри (зятя Пассиньяно, переселившагося въ Геную изъ Тосканы, 1566—1622), Доменико Фьязелла «Сарцана» (1589—1669), рано скончавшагося брата Доменико Пиолы — Пеллегро (1617—1640) и Доменико Пароди [illegible].

[illegible] живописецъ, архитекторъ и [illegible] скульпторъ [illegible] родился въ Генуѣ въ 1668 г., умеръ въ 1740 г. Красивыя картины мастера въ церкви S. Filippo Neri, S. Vergine delle Vigne и [illegible]

Франческини. Деталь декоровки залы въ Palazzo di Giustizia. Болонья

VI



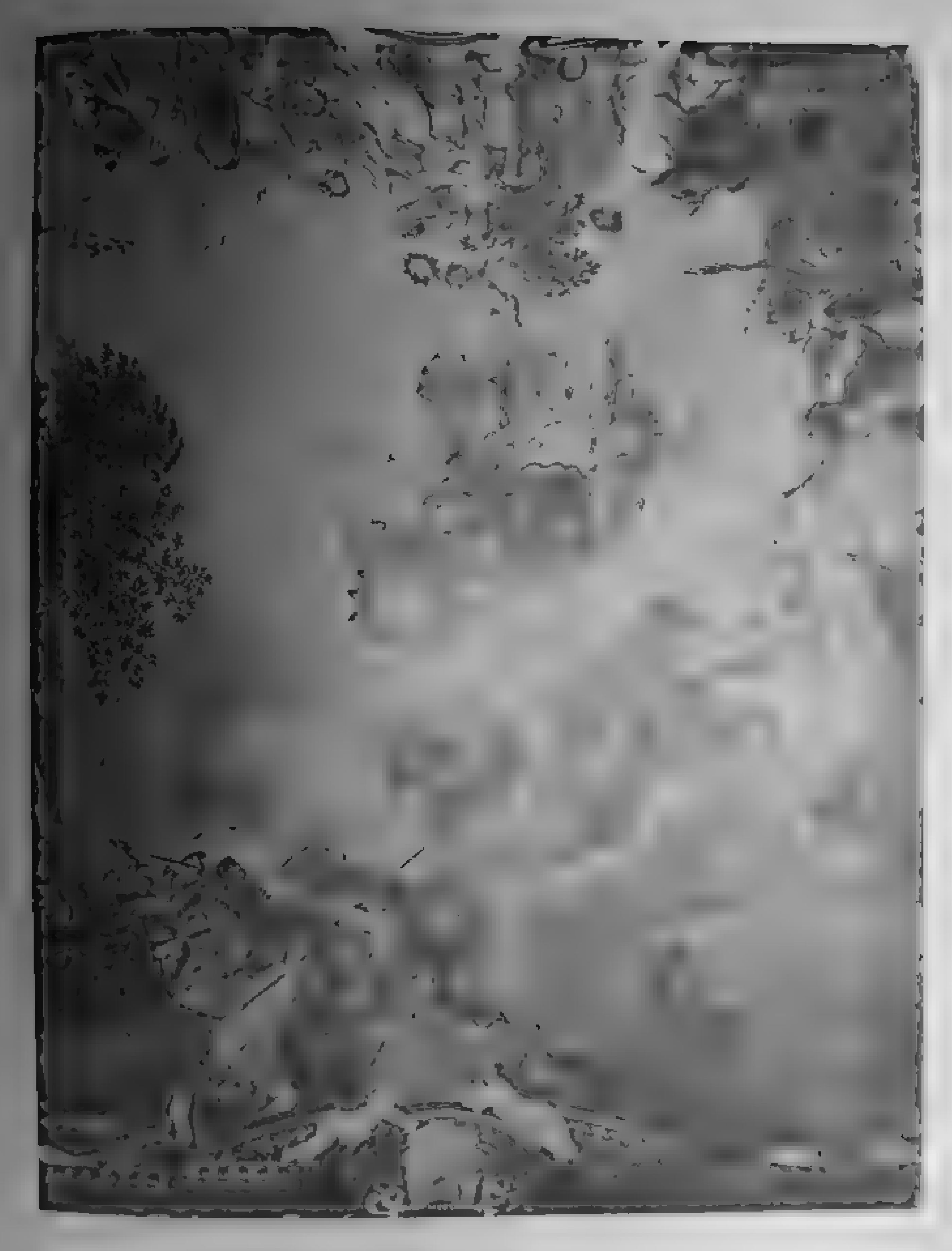
Не разъ мы уже указывали на то [illegible] зали важныя услуги монументал[illegible] писи, требующей, по самой [illegible] строго дисциплинированной и координ[illegible] одной общей цѣли, работы. О нѣсколь[illegible] шихся декораторахъ поздняго [illegible] случай упомянуть [illegible]. Однако, други[illegible] [illegible]ющимися качествами, въ ихъ искус[illegible] озномъ», близкомъ къ академизму искусствѣ пробивается [illegible] [illegible]

[illegible] Альбани, Чиньяни, Фра[illegible] [illegible]

[illegible] неизмѣнно вызывается впечатлѣніе какой-то мертвящей схоластики. Уже съ неохотой въ главѣ посвященной академизму мы оставляемъ такихъ великолѣпныхъ декораторовъ какъ Чиньяни, Даньи, Фумиани или Креспи Черано. Но окончательно недопустимо разсматривать заодно съ академиками Пьетро Берреттини да Кортона, Луку Джордано, Доменико Піолу, Бачиччо, Себастіано Риччи и послѣдняго истинно великаго итальянскаго художника — Тіеполо, хотя по извѣстнымъ чертамъ ихъ творчества и по всей снаряженности ихъ работы, они имѣютъ много общаго съ академизмомъ и даже, безъ сомнѣнія, многимъ ему обязаны.

Въ художественномъ творчествѣ, кромѣ элементовъ волевыхъ и сознательныхъ, много значатъ болѣе таинственныя и не поддающіяся опредѣленію начала. Разбирая произведенія Джордано или Тіеполо исключительно съ точки зрѣнія «исторіи мировыхъ идей», мы должны были бы причислить и ихъ къ разряду тѣхъ фальшивыхъ и «театральныхъ» художественныхъ явленій, которыми стала изобиловать культура латинскихъ странъ съ момента «банкротства» возрожденія: эти явленія отражаютъ самую душу эпохи барокко. Однако, сила дарованія художниковъ можетъ иногда вырываться на просторъ «за предѣлы культуры своего времени» и тогда создавать цѣнности, превышающія все то, что является прямымъ логическимъ продуктомъ данной культуры, и, мало того, — открывать невѣдомые еще пути къ новымъ, [illegible] мы видѣли, что Тіеполо былъ въ своемъ родѣ «провидцемъ» [illegible] неоспоримо его искусство, подобно искусству классиковъ, [illegible] выходитъ за предѣлы анализа, оно необъяснимо и, въ высшемъ [illegible]. Но и творчество нѣсколькихъ художниковъ «под[illegible]» [illegible] не только виртуозное упражненіе на заданныя темы [illegible] съ тѣнь — а какой-то волшебный миражъ, рожден[illegible] [illegible] души, въ сущности игнорировавшей то, о чемъ [illegible] церковь, государство и широкіе слои общества, и [illegible] особенное. Нужды нѣтъ, что и церковь и госу[illegible] [illegible] этимъ волшебствомъ вздумали восполь[illegible] [illegible] для своихъ цѣлей — это еще не зна[illegible] [illegible] декораторовъ XVII вѣка поступило въ ком[illegible] [illegible]. Наоборотъ, оно осталось до дерзости свободнымъ. Худож[illegible] [illegible] въ [illegible] и въ церквахъ, какъ полновластные хозяева и [illegible] символы которой до сихъ поръ не разгаданы.

Въ [illegible] декоративныхъ ансамблей, созданныхъ живописью барокко, не [illegible]. Въ нихъ одинаково нуждались и церковь, и государство, и ари[illegible] [illegible] въ равной степени [illegible] поражать внѣшнимъ [illegible] богатства и великолѣпія. Церкви нужны были [illegible] сулившія [illegible] награду на томъ свѣтѣ за смиреніе и [illegible] на этомъ, государямъ нужны были апоѳеозы, окружавшіе ихъ



[illegible] художественной ([illegible]) аристократія [illegible]
[illegible] оплачивавшими и [illegible]
[illegible] говорили о правѣ ихъ [illegible] на привилегированное
положеніе [illegible] о томъ, что и имъ [illegible]. Но, повторяемъ, худо-
жники не изъ угодничества пошли навстрѣчу этимъ узко-утилитарнымъ и
[illegible] цѣлымъ требованіямъ. Среди нихъ выросла своеобразная мечта о
какомъ-то счастливомъ, безпечномъ существованіи въ заоблачномъ мірѣ, о
какомъ-то Эдемѣ, ничего общаго ни съ христіанскимъ раемъ, ни съ миѳологіей
древнихъ не имѣющемъ, но все же вполнѣ жизненномъ и властно захватываю-
щемъ воображеніе. Желая подѣлиться своими грёзами со всѣми, они съ охо-
той брали заказы и сотнями расписывали храмы и чертоги, превращая ихъ въ
подобія выставокъ [illegible], не знающихъ предѣловъ, вымысловъ. Мо-
ментами это ихъ своеволіе граничитъ съ непозволительнымъ кощунствомъ,
почти съ сатирой, но чары ихъ искусства настолько велики, что имъ же
приходится прощать. На этотъ «театръ» соглашались всѣ — и папы, короли
и знатнѣйшіе синьоры съ удовольствіемъ разыгрывали свои роли въ гигант-
скихъ спектакляхъ, устроенныхъ художниками. Что, какъ не сплошной
театръ всѣ религіозныя церемоніи, бывшія въ такомъ ходу особенно въ
Италіи въ XVII и въ XVIII вѣкахъ, что, какъ не театръ вся жизнь Людо-
вика XIV въ Версалѣ, вся эта грандіозная игра въ «Короля Солнце», режис-
серомъ которой былъ Лебренъ, достойный ученикъ итальянцевъ Карраччи и
Кортоны[1].

Само собою разумѣется, что настоящимъ театромъ лишь теперь худож-
ники завладѣли вполнѣ. Какъ часто упрекаютъ нашу эпоху въ томъ, что
театръ будто бы гибнетъ отъ наплыва въ немъ живописныхъ элемен-
товъ; возникло недавно мнѣніе, будто это даже вредитъ [illegible] ставитъ его
на второй планъ. При этомъ забываютъ, что [illegible]
театральнаго дѣла [illegible] Шекспира и ко-
медіи Мольера [illegible]
декораціоннаго искусства [illegible]
[illegible] Франчини [illegible]
фаэль) театръ [illegible]
[illegible] особенно въ XVII
[illegible] художники [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible] XVII [illegible]
[illegible]
прекраснѣйшихъ художественныхъ династій, насчитывающей среди своихъ
членовъ, помимо геніальнаго Фердинандо Бибіену (1656—1729), его брата
Франческо (1659—1739), его сына Алессандро († 1760), его племянника

Карло († 1769) представимъ себѣ также ту неисчислимую массу другихъ живописцевъ, благодаря которымъ театръ сдѣлался мѣстомъ, гдѣ самые плѣнительные сны грезились наяву, созидались и разваливались въ одну минуту сооруженія чудовищной громады и величайшей роскоши и гдѣ, словомъ, и зритель и художникъ получали такое «образованіе своей фантазіи», которое было бы совершенно немыслимо въ обыденной жизни.

Расцвѣтъ театральнаго декоративнаго дѣла способствовалъ и развитію цѣлой отрасли живописи — иллюзіонно-архитектурной, которая въ свою очередь, оказала огромныя услуги монументально-декоративному творчеству и отчасти даже опредѣлила его направленіе. Уже Караччи въ широкой степени воспользовались архитектурно-перспективными формами [7], дававшими имъ возможность сообщать большую просторность украшаемому помѣщенію. Но эти ихъ «архитектурные фокусы» ничто въ сравненіи съ тѣми, которыми мы любуемся въ плафонной и стѣнной живописи Гверчино, Кортоны, Даорлано, Поццо, Риччи и самого Тіеполо. Обыкновенно все «иллюзіонное прельщеніе» знаменитыхъ этихъ произведеній ставится на счетъ тѣхъ художниковъ, которые писали въ нихъ фигуры. При этомъ, однако, забываютъ все, что принадлежитъ въ этихъ работахъ кисти Джованни Баттисты Кремонини († 1610), Джироламо Курти «Дентоне» (1576—1631), Анджело Микеле Колонны (1601—1681), «il Guido della quadratura», Агостино Мителли (1609—1660), братьямъ Гафнеръ (Энрико 1640—1702 и Антоніо 1654—1732), тѣмъ же Биббіенамъ, Валеріани, братьямъ Бароцци и сотнямъ другихъ великихъ мастеровъ свѣтотѣни, обладавшихъ способностью превращать голыя плоскости штукатурки въ великолѣпныя мраморныя галлереи, громоздить безконечной вышины колоннады и вообще застилать воображеніе столь убѣдительной ложью, что, находясь подъ навожденіемъ ея, терялась самая способность благоразумнаго сужденія, приходилось вѣрить «мѣнію» самыхъ противорѣчивыхъ вещей и допускать величайшія несообразности противъ конструктивной логики.

Свое начало монументальная декоративная [illegible] отъ [illegible] шедевра братьевъ Караччи — отъ росписи Галлереи Фарнезе [illegible] редь въ послѣднемъ произведеніи мы видимъ [illegible] декоративные принципы Микель Анджело [illegible] Караччи взяли его пользованіе [illegible] чествѣ главнаго орнаментальнаго мотива [illegible] игру рефлексами, его прекрасное [illegible] дѣлаетъ эти ирреальные абсурдные [illegible] Караччи сообщать своимъ созданіямъ [illegible]

---

[7] [illegible] фрески въ [illegible] мы можемъ [illegible] все [illegible] сравнитель- но еще робкое въ Palazzo Fava [illegible] чрезвычайно эффектное въ [illegible] [illegible]

цовую [illegible]. Въ Галлереѣ Фарнезе, разумѣется, нѣтъ той [illegible] бро-
[illegible] свободы, того чувства радостнаго творчества, которыми полны фрески въ Мазерѣ или плафонныя картины Palazzo Ducale. Агостино слиш-комъ много внесъ сюда своей разсудочной изобрѣтательности, а Аннибале — реминисценціи всего того, что онъ со всей присущей ему страстностью успѣлъ полюбить въ произведеніяхъ предшественниковъ. Но и съ этими недостатками «Галлерея Фарнезе» представляется самымъ выдержаннымъ и самымъ прекраснымъ изъ декоративныхъ ансамблей конца XVI вѣка и вполнѣ понятно, что именно къ ней теперь обращались за вдохновеніемъ слѣдующія поколѣнія художниковъ, съѣзжавшихся въ Римъ со всего свѣта.

Творчество Карло Бононе [1], блестяще замыкающее собой славную феррарскую школу, является слѣдующимъ по времени этапомъ въ исторіи декоративной живописи въ Италіи; но, несмотря на свои высокія качества, оно осталось безъ особаго вліянія на общій ходъ эволюціи, — вѣроятно, потому, что къ этому времени Феррара, превратившись въ провинціальный городъ Папской области, совершенно утратила свое недавнее культурное значеніе.

Бононе причисляютъ къ эклектикамъ, и, дѣйствительно, мастеръ, побывавъ въ школѣ превосходнаго колориста Бастеруоло, посѣтилъ Болонью, Парму, Римъ, Венецію и снова Болонью, напитываясь въ каждомъ изъ этихъ горо[illegible] разнообразными впечатлѣніями, которыя оказали большое вліяніе на фор[illegible]рованіе его манеры; особенно ему пригодилось изученіе Корреджо, Карра[illegible] и нѣкоторыхъ венеціанцевъ. И, однако, у Бононе мы находимъ столь [illegible] образное отношеніе къ дѣлу, такой жгучій живописный темпераментъ, [illegible] съ характерными разсудочными эклектиками онъ все же ничего не [illegible] общаго. Его станковыя картины, рядомъ съ произведеніями Фети [illegible] на двадцать лѣтъ моложе Бононе), принадлежатъ къ самымъ яр[illegible] краскамъ и къ самымъ виртуознымъ по живописи произведеніямъ [illegible]

[1] Carlo Bonone родился въ Феррарѣ въ 156[illegible] учился у Бастеруоло [illegible] 1589 [illegible] свое образованіе [illegible] въ Римѣ, въ Болоньѣ, въ Венеціи, въ Вѣронѣ и въ Пармѣ [illegible] снова въ Болонью [illegible] Караччи. Дѣятельность мастера [illegible] въ Модснѣ, въ Реджіо и въ Феррарѣ [illegible] Ferrara, 1844 — 1846, и статьи А. [illegible] серія III, т. VII, вып. III — VI, [illegible] 1887 [illegible]

[illegible] которыхъ въ XVII в.
[illegible] «Ангелъ Хранитель» [illegible] отливъ въ серебристо-сѣрыхъ [illegible] одно изъ первыхъ мѣстъ среди [illegible] тучи съ просвѣтомъ у самаго горизонта [illegible]

Но особенно поражаетъ мастеръ своими декоративными работами, среди которыхъ на первыхъ мѣстахъ стоятъ эффектный «Пиръ въ Канѣ» феррарской Пинакотеки, огромная картина въ равеннскомъ Duomo «Пиръ Агасверьса» и плафоны въ церкви S. Maria in Vado въ Феррарѣ.

Въ первыхъ двухъ произведеніяхъ венеціанскія вліянія борятся съ вліяніемъ Караваджо, и эта черта сближаетъ картину Бононе съ живописью Гверчино. Однако, въ феррарцѣ все же свободная фантазія и декоративное чутье берутъ верхъ надъ реалистическимъ изученіемъ и даже вносятъ въ картину нѣкоторый живописный «безпорядокъ». Еще болѣе венеціанскимъ духомъ пропитана абсидная фреска и плафонная картина мастера въ церкви, въ которой онъ и многіе его товарищи похоронены. Свѣтящіяся облака, на которыхъ возсѣдаетъ во славѣ Спаситель, достойны облаковъ «Ассунты» Тиціана, розовая драпировка Христа напоминаетъ изысканнѣйшія колористическія находки Каріани, Лотто и Тинторетто, а силуэты фигуръ, выглядывающіе изъ-за нижняго края, указываютъ на изученіе Савольдо. И [illegible] кой феноменальный размахъ композиціи, свидѣтельствующій объ [illegible] близости Бононе къ Корреджо, и какими робкими кажутся [illegible] джанцы рядомъ съ этой прекрасной свободой: вѣдь, ея заимствованія [illegible] мастеръ сдѣлалъ у «Страшнаго суда» Сикстинской капеллы [illegible] характеръ странной и излишней причуды.

Корреджо напоминаютъ и «черезчуръ смѣлые» ракурсы [illegible] фоннаго сюжета въ той же церкви «Святые во славѣ», но опять [illegible] себя заявляетъ Бононе въ прекраснѣйшей композиціи «Встрѣча [illegible] Елизаветой», служащей такимъ контрастомъ посредственной [illegible] тинтореттеска Джуліо Кромера (1592—1652) на другомъ [illegible] фреска Бононе не уступаетъ Веронезе, но именно здѣсь [illegible] ходятъ на умъ не только итальянцы, но и испанцы, и особенно [illegible] нихъ — Веласкезъ, имѣвшій возможность въ бытность свою въ Италіи [illegible] черпнуть для своей палитры много существеннаго на любованіи [illegible] подобными Бононе или еще Фети, который и самъ вѣрно [illegible] занъ изученію своего феррарскаго предшественника.

Композиція «Встрѣчи» отличается исключительной красотой. Она построена на ступеняхъ лѣстницы, видимой въ очень рѣзкомъ [illegible]. Въ тучахъ рѣетъ сонмъ ангеловъ, на верхнихъ ступеняхъ стоитъ [illegible] фигура Захаріи, центръ композиціи занимаетъ группа св. Елизаветы, [illegible] нившейся въ [illegible] Маріи, Іосифъ остановился у [illegible] лѣстницы, подъ широко раскинувшейся пальмой; на первомъ планѣ [illegible] нѣсколько фигуръ зрителей, и лишь ихъ условные жесты нарушаютъ [illegible] настроеніе, вносятъ какой-то элементъ «театральщины», напоминающій о принадлежности произведенія къ эпохѣ «упадка». Однако, поразительнѣе всего въ этой фрескѣ Бононе краски, сдержанная, нѣсколько печальная гамма кото-

рыхъ является столь же характерной для сейченто, какъ жгучія лихорадочныя краски Тиціана — для золотого вѣка Венеціи, а «прохладные», ясные колеры Бронзино — для флорентинскаго «высокаго ренессанса». Мощно выдѣляются силуэтами декорація и фигуры на свѣтломъ почти бѣломъ небѣ и восхитительно дополняетъ ихъ фигура Захаріи, особеннымъ же благородствомъ отличаются средния пятна: оливково-зеленая съ сѣрымъ одежда св. Елизаветы и темно-синяя мантія, укутывающая фигуру Маріи. Именно эта гамма оливковыхъ, синихъ и желтыхъ тоновъ станетъ излюбленной для всего XVII вѣка и ее мы найдемъ у наиболѣе изысканныхъ симфонистовъ всей Европы — какъ у испанцевъ и неаполитанцевъ, такъ и у фламандцевъ, голландцевъ и французовъ.

Бононе, повторяемъ, не имѣлъ вліянія на своихъ современниковъ, если не считать Фети и, пожалуй, еще Леонса, дѣятельность которыхъ также вся прошла въ сторонѣ отъ главнаго теченія. Быть можетъ, потому онъ и не имѣлъ вліянія, что искусство его было слишкомъ изысканнымъ, а къ тому же декоративную живопись начала XVII вѣка всецѣло заполонили болонскіе академики, шедшіе по стопамъ Караччи. Позже съ момента появленія на сцену Пьетро Береттини изъ Кортоны [*] начинается новый поворотъ въ теченіи декоративной живописи, имѣющей отнынѣ много общаго съ архитектурой Бернини, Борромини и Гварини, съ ихъ [illegible] перешедшихъ на явную театральность, на [illegible] эффекты [illegible] на полное игнорированіе [illegible] Именно это искусство, въ которомъ все самое [illegible], доставшееся отъ Корреджо, соединилось съ той грубоватой [illegible] въ творчествѣ здоровяка сѣверянина [illegible] вкусу папской церкви [illegible] для него [illegible] формы во имя строгости и внушительности [illegible] Карачча и Доменикино съ товарищами [illegible] скихъ дворцовъ и великолѣпныхъ сверху до [illegible] заплясалъ тотъ разнузданный балетъ [illegible] вожатаемъ глубокаго душевнаго [illegible]

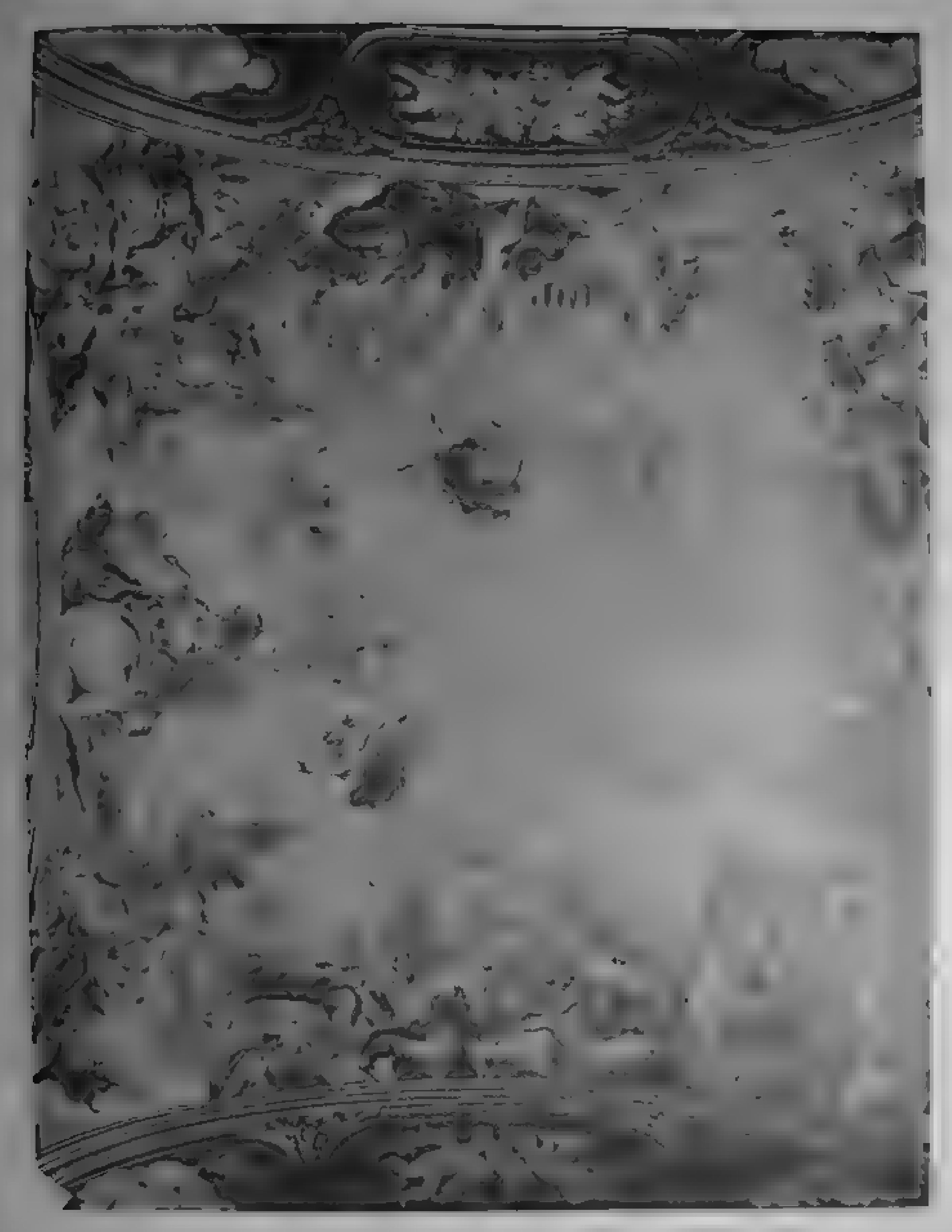
[*] Pietro Berettini da Cortona родился 1 ноября 1596 г. въ Кортонѣ, ученикъ Андрея Коммоди [illegible] Рим [illegible] во Флоренціи, гдѣ имъ разукрашены [illegible] Александръ VII даровалъ ему орденъ [illegible] Художникъ умеръ въ Римѣ [illegible] церкви S. Maria della Pace, фасадъ церкви S. Maria in Via Lata и церковь [illegible]

[illegible] Рококо [illegible] сомнѣніе [illegible] постепенно [illegible] художественной игры [illegible] безличнымъ оппортунизмомъ [illegible] le déluge, лишь бы еще какъ-нибудь [illegible].

При этомъ и [illegible] мы коснулись [illegible]. Художникамъ предоставили [illegible], что имъ угодно, лишь бы [illegible] было прельстительнымъ, а художники [illegible] фантазіи и даже съ подобіемъ какой-то религіи. Подходя къ Кор[тонѣ] и ко всему тому міру монументальной живописи, который имъ откры[вается, мы] только еще разъ повторить [illegible] это искусство не [illegible] только внѣшнее, это не одна маска и не одна только игра, хотя [illegible] игры. Но [illegible] творчествомъ [illegible] и не имѣющая ничего общаго съ [illegible] католической церкви [illegible] смуту и противорѣчія, то сама по себѣ все же [illegible] право на жизнь. Растерявшаяся и прельщенная церковь [illegible] двери наплыву этой ереси, видя въ ней лишь полез[illegible]. На самомъ же дѣлѣ, получивъ государство въ [illegible] церкви. Не мудрено, что тамъ, гдѣ легкомысленные [illegible] являются въ видѣ украшенія къ уже созданному [illegible] здоровыя времена, тамъ они производятъ [illegible] впечатлѣніе. Многія святыни Рима [illegible] вторженіемъ «поздняго барокко». Но тамъ, гдѣ [illegible] барокко создано все: и стѣны и украшенія ихъ,—гдѣ ничто, [illegible] символа креста, не свидѣтельствуетъ о принадлежности храма къ христіанству, тамъ получились великолѣпныя и по-своему [illegible] цѣлостности [29].

Самого Кортону можно, пожалуй, считать лишь какимъ-то «примитивомъ» [illegible] самыя же сильныя и свободныя его достиженія явились позже въ творчествѣ генуэзцевъ Баччичи, Пиолы и Деферрари, тирольца патера Поццо, неаполитанцевъ Луки Джордано, Солимены и Муры, болонца Фран[чески]ни, и наконецъ своего зенита эта живопись достигла въ волшебномъ искусствѣ Феба Тіеполо, буквально залившаго всю Европу потоками своего [illegible] искусства. Однако и Кортона творилъ уже свободно и легко [illegible] (esaccamento per tutto il mondo) въ Palazzo Barberini [illegible]

[29] Къ самымъ цѣльнымъ созданіямъ этого искусства, за которыми мы [illegible] барокко, [illegible] въ Римѣ: фасадъ и внутренняя от[illegible] S. Pietro, Chiesa Nuova съ ея купольными [illegible] Кортоны [illegible] церкви іезуитовъ [illegible] Vittoria; въ [illegible] — [illegible] Annunziata del Vastato; [illegible] Чертозы. Интересные при[мѣры] [illegible] Испаніи, и во Франціи, и въ Польшѣ, и въ [illegible] [illegible] христіанскаго [illegible] барокко [illegible] Мюнхенѣ [illegible]



[illegible] вводится плафонъ, въ которомъ крутятся христіанскія то [illegible] языческіе боги, порожи, пчелы Барберини, аллегорическія фигуры, [illegible] и орнаменты, его знаменитые плафоны (1635—1655) въ Питти, въ ко[illegible] мѣстами слѣдуетъ за живописью Карачи въ «Галлереѣ Фарнезе», представляютъ изъ себя чарующую игру самыми разнообразными формами, то плоскими, то скульптурными. Черты безпечности, легкости и даже простодушія носятъ и остальныя всѣ произведенія мастера, какъ стѣнописи церквей и дворцовъ, такъ и отдѣльныя картины [80]. Эти же черты унаслѣдовали и ближайшіе его послѣдователи Джанфранческо Романелли, покрывшій радостными, свѣтлыми фресками своды парадныхъ залъ Анны Австрійской въ Луврѣ, и Чиро Ферри, докончившій послѣ бѣгства Кортоны изъ Флоренціи фрески въ Питти и создавшій грандіозный плафонъ церкви S. Agnese въ Римѣ [81].

Напротивъ того, патеръ Поццо [82] является мудрымъ теоретикомъ обновленной отрасли. Онъ составляетъ образцовый, необычайно толковый трактатъ о перспективѣ; онъ же практически иллюстрируетъ свои положенія и совѣты на знаменитомъ плафонѣ въ римскомъ S. Ignazio, являющемся однимъ изъ самыхъ изумительныхъ оптическихъ «кунштюковъ» всей исторіи живописи. То, о чемъ мечтали, но чего не были въ силахъ передать даже такіе геніи, какъ Мантенья и Мелоццо, то, что въ Корреджо и въ [illegible] казалось недостижимымъ (и долгое время оставалось таковымъ [illegible] надъ чѣмъ бились и Джуліо Романо, и Пеллегрино Тибальди, и Кар[illegible] [illegible] мастеромъ скорѣе умѣреннаго живописнаго дарованія [illegible] и тѣмъ самымъ сдѣлано отнынѣ доступнымъ любому [illegible] ремесленнику, который нашелъ бы досугъ прочесть и [illegible] поднесенныхъ въ остроумной, сжатой формѣ. В[illegible] отношеніи плафонъ Sant'Ignazio не можетъ [illegible] произведеніями ренессанса. Это огромная [illegible] театральная декорація, довольно пестрая [illegible] живопись. Но сила иллюзіи въ ней такъ велика, что [illegible] приковываетъ вниманіе и прельщаетъ зрѣніе, не устающее [illegible] рельефы или нѣтъ всѣ эти вьющіяся и крутящіяся формы [illegible] въ безконечность колонны, надъ которыми іезуитъ

[80] [illegible] Кортона въ Рос[illegible] [illegible] Вар[illegible] въ Румян[illegible] [illegible]

[81] [illegible] родился въ 1634 г. въ Римѣ, уче[illegible] Кортоны, умеръ тамъ же 14 [illegible] 1686 [illegible] Чиро Ферри [illegible] архитекторомъ.

[82] [illegible] родился въ Тріентѣ въ 1642 [illegible] получилъ въ Милан[illegible] въ Венеціи и въ Римѣ; въ 1665 г. вступилъ [illegible] орденъ іезуитовъ. Изъ другихъ монументально-живописныхъ работъ Поццо, упоминаемъ плафонъ въ S. Bartolomeo въ Модевѣ. — Позже мастеръ главнымъ образомъ занимался архитектурой, въ 1700 г. сочиняетъ онъ проектъ собора въ Лайбахѣ, въ 1704 г. перестроена іезуитская церковь въ Вѣнѣ, съ 1686 по 1707 г. онъ строитъ церковь св. Мартина въ Бамбергѣ. Трактатъ о перспективѣ озаглавленъ: [illegible] Roma 1693—1700; сочиненіе это было переведено на англійскомъ (въ 1707 г.) и на нѣмецкомъ (1709 [illegible] 1800 гг.) языкахъ. Умеръ Поццо 19 августа 1709 г. въ Вѣнѣ.

художникъ представилъ прибытіе, въ великой радости всѣхъ странъ міра и всѣхъ силъ небесныхъ, св. Игнатія Лойолы въ рай.

Въ дальнѣйшемъ мы познакомимся съ поцы кои [illegible] въ плафонѣ виллы Лудовизи примѣнитъ принципъ натурализма къ декоративно-монументальной живописи. Ту же странную смѣсь реалистическихъ и условныхъ элементовъ представляетъ собой блестящая живопись генуэзца Бачичча или Гаулли, болѣе извѣстнаго широкой публикѣ въ качествѣ одного изъ лучшихъ портретистовъ эпохи барокко. Въ прекрасныхъ фрескахъ Бачичча, украшающихъ своды цѣлый вѣкъ строившейся церкви Gesù въ Римѣ, поражаетъ яркость красокъ, доходящая нѣкоторые tempre Гоіл'и до чего-то ослѣпительнаго [illegible] также всюду разсыпанные мотивы, перенесенные прямо съ этюдовъ съ [illegible] натуры. Особенной жизненностью поражаютъ фигуры ребятишекъ, исполняющія роли ангелочковъ. Въ парусахъ церкви S. [illegible] они же черты переходятъ во что-то даже безвкусное. Ничто такъ не напоминаетъ декоративной живописи XIX вѣка, какъ именно эти аллегорическія фигуры [illegible] ихъ нѣсколько тривіальными жестами, съ ихъ вульгарными лицами, съ ихъ «слишкомъ» правдивыми красками. [illegible] въ художникѣ XVII вѣка, онѣ означаютъ [illegible] витость и увѣренность, ими же впослѣдствіи [illegible] Тіеполо, сумѣвшій все смягчить [illegible] аллегорическія фигуры очень ординарныя [illegible] судительныя особы уже возведены въ степень [illegible]

Лука Джордано[85] не означаетъ какого-либо новаго [illegible] къ Кортонѣ и его школѣ, къ которой онъ примыкаетъ [illegible]

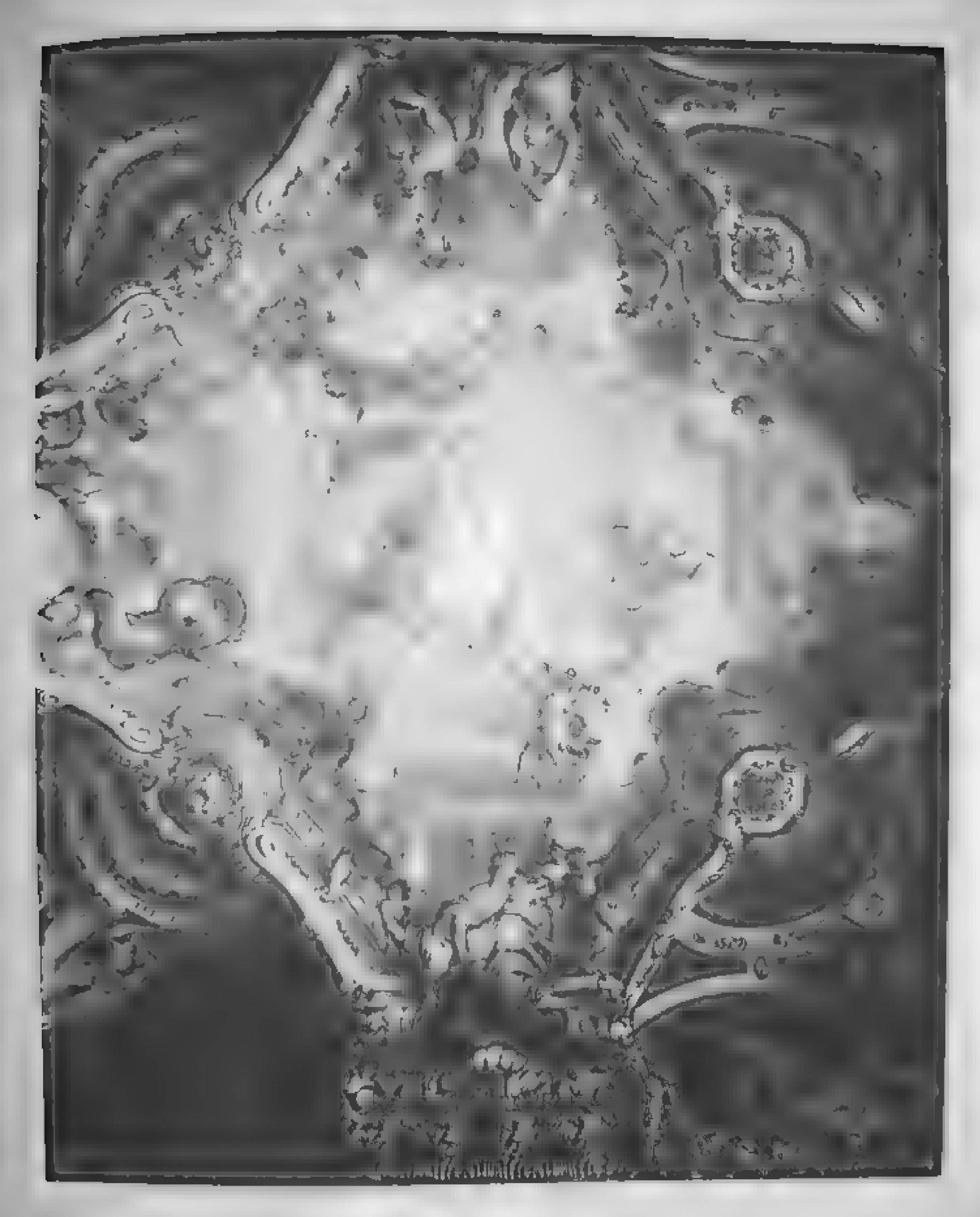
[84] [illegible] Gaulli, прозванный Baciccio, родился въ Генуѣ въ 1639 г., ученикъ Борцоне, а въ Римѣ, куда онъ переселился еще юношей, Бернини, благодаря покровительству котораго ему и достался самый значительный заказъ того времени — роспись свода церкви Gesù. Этими фресками мастеръ былъ занятъ съ 1667 по 1682 г.; кромѣ того, имъ исполненъ рядъ другихъ фресокъ и картинъ въ церквахъ Рима, а также серія превосходныхъ [illegible] портретовъ. Умеръ Бачичча въ 1709 г. въ Римѣ.

[85] Luca Giordano, прозванный «Fa presto» за быстроту [illegible] сына посредственнаго живописца, родился въ Неаполѣ въ 1632 г., ученикъ [illegible] 9 лѣтъ, Рибейры и помощникъ Пьетро да Кортона въ Римѣ. Дальнѣйшимъ развитіемъ своего [illegible] таланта Лука обязанъ изученію и копированію лучшихъ произведеній живописи въ [illegible] въ Пармѣ, въ Венеціи, гдѣ особенно [illegible] и Паоло Веронезе. Въ 1679 г. мастеръ [illegible] во Флоренціи при дворѣ великаго герцога, въ 168[illegible] г. [illegible] съ 1692 г. [illegible] 1702 г. въ Италію, на [illegible] январѣ 1705 г. [illegible] ковъ мы встрѣчаемъ эффекты [illegible] до де Маттеисъ 1662 [illegible] картинъ Джордано [illegible] и «Отдыхающаго Вакха» [illegible] рогъ въ эрмитажномъ театрѣ «Судъ Париса» (повтореніе въ Берлинѣ [illegible] въ Пар[illegible] С. [illegible] аллегорію въ Румянцевскомъ музеѣ [illegible] Москвѣ [illegible] религіозныхъ картинъ [illegible] недавно [illegible] серію картинъ [illegible] фресокъ мастера наиболѣе замѣчательны [illegible] фонъ въ неаполитанскомъ S. Martino [illegible] въ S. Filippo Neri тамъ же [illegible] стѣнахъ картинъ на [illegible] фію, составленную [illegible] Cavaliere D. Luca Giordano, Napoli, 1729.

извѣстной степени, наиболѣе логичнымъ и цѣльнымъ выраженiемъ тѣхъ же декоративныхъ принциповъ. О своемъ неаполитанскомъ происхожденiи мастеръ заявляетъ въ нѣсколькихъ картинахъ, въ которыхъ онъ подражаетъ Рибейрѣ[*], однако въ наиболѣе значительныхъ и интересныхъ своихъ работахъ въ монументальной живописи, Джордано идетъ скорѣе по пути указанному венецiанцами, а также Кортоной. У Джордано, при этомъ количество располагаемыхъ имъ прiемовъ и средствъ еще болѣе ограничено, нежели у Кортоны. Онъ почти игнорируетъ пейзажные или архитектурные мотивы, для него все сводится къ агломерацiи полныхъ мягкотѣлыхъ человѣческихъ фигуръ, за которыми онъ ставитъ или темный фонъ или небесную занавѣсь. Въ плафонахъ онъ любитъ разбрасывать рои фигуръ среди какой-то бѣлой пустоты (и въ этомъ онъ непосредственный предшественникъ Тьеполо), или же онъ заставляетъ ихъ кружиться въ тяжелыхъ клубахъ облаковъ.

Лука Джордано «Fa presto» — великолѣпный живописецъ. Можно презирать его за легкомыслiе, за циничное отношенiе къ сюжету, за извѣстную шаблонность, но какая радость его картины и его фрески въ чисто-техническомъ отношенiи! Какая сказочная мускульная сила требовалась для того, чтобы покрыть сотни квадратныхъ аршинъ живописью, ни въ чемъ никогда не обнаруживающей усталости или мучительнаго напряженiя! И какая во всемъ прiятная, звучная и мягкая бархатистая гармонiя. Какъ красиво умѣетъ мастеръ сопоставить сѣрые и оранжевые тона, среди которыхъ то тамъ то здѣсь сверкаетъ яркая голубизна кобальта. Такой живописный темпераментъ при своей властности, долженъ былъ производить всюду, гдѣ онъ являлся, огромное дѣйствiе, нѣсколько напоминающее опустошенiе урагана. Послѣ того, какъ Неаполь родилъ Джордано, ему не было возврата къ своимъ испанскимъ и натуралистическимъ основамъ; онъ могъ лишь дальше развить тѣ же декоративныя идеи и, наконецъ, далъ въ лицѣ Франческо Муры «своего Тьеполо». Да и въ самой испанской живописи Джордано получилъ возможность расположиться во всю ширину своей импровизацiи по гигантскимъ сводамъ Эскурiала (что бы сказать на эту суровую основу самъ монастыря?) [illegible] уничтожилъ всякую строгость, всякое благочестiе. Послѣднему большому художнику испанской школы Клаудiо Коэльо оставалось только умереть отъ возмущенiя, а вслѣдъ за Джордано здѣсь только и могли имѣть успѣхъ такiе виртуозы, какъ [illegible] Карреньо, или какъ [illegible] Маэлла и [illegible].

* [illegible]



Сама неаполитанская школа могла бы въ лицѣ Маттіи Прети представить спасительный контрастъ трафаретнымъ «наглостямъ» Джордано, но случилось какъ-то такъ, что всѣ монументальныя произведенія, созданныя этимъ восхитительнымъ художникомъ, не пользуются оцѣнкой исторической критики, тогда какъ произведенія Джордано украшаютъ наиболѣе видныя мѣста въ зданіяхъ, не минуемыхъ ни единымъ туристомъ[86]. Да Прети, взлучинавшій и патетичный романтикъ до мозга костей, и не годился въ «общественные художники» своего времени. Въ куполѣ моденской церкви Carmine онъ далъ своеобразно строгую и внушительную парафразу (напоминающую нѣсколько Бононе) барочнаго апоѳеоза, но этимъ онъ едва ли угодилъ кому-либо въ то время, тѣмъ болѣе, что ему въ фресковой живописи не удалось сохранить ту звучность свѣтотѣни, которая сближаетъ картины мастера съ Рембрандтомъ и дѣлаетъ его предвѣстникомъ Джузеппе Креспи[87]. Неудачу Калабрезе потерпѣлъ и со своими красивыми фресками въ римскомъ S. Andrea della Valle, гдѣ имъ, вѣроятно, вредило сосѣдство строгихъ разсудочныхъ работъ Доменикино.

Не означаетъ ли черноватость колорита третьяго изъ великихъ неаполитанцевъ XVII вѣка, Франческо Солимены, что онъ пожелалъ вернуться къ требованіямъ нѣкоторой строгости, подобающей церкви, которой мастеръ и служилъ всю жизнь[88]? Несмотря, однако, на темные тона, на вырисованность и даже засушенность формъ, искусство Солимены не болѣе внушительно, нежели искусство Кортоны или Джордано. По существу и его плафоны и алтарныя картины только балеты à grand spectacle или нѣчто очень близкое къ тѣмъ нарядным рождественскимъ «яслямъ», которыя устраивались аристократами Неаполя въ XVIII вѣкѣ. Самый реализмъ Солимены очень близокъ къ характерному реализму неаполитанскихъ скульпторовъ, съ необы-

[86] Mattia Preti, прозванный il Calabrese, родился въ Таверне (Калабрія) 24 февраля 1613 г. Вначалѣ пребывалъ въ Пармѣ и въ Моденѣ. [illegible] въ ученики къ Ланфранко въ Римѣ, затѣмъ къ Гверчино въ Ченто. Одно время жилъ въ Венеціи, затѣмъ въ Болоньѣ, съ 1657 г. [illegible] Рима, гдѣ имъ исполнены фрески въ церкви S. Andrea della Valle. Пригласившій гроссмейстеромъ іоаннитовъ, художникъ отправился на Мальту, гдѣ имъ была написана фреска въ соборѣ; здѣсь же онъ умеръ 13 января 1699 г., послѣ того, какъ нѣкоторое время жилъ въ Неаполѣ, гдѣ мастеромъ была украшена [illegible] церковь S. Pietro a Majella — едва ли не [illegible] удачная изъ его декоративныхъ работъ. Сохранилась память о необычайной быстротѣ и [illegible] [illegible] работалъ Прети [illegible] [illegible] картинъ [illegible]

[87] [illegible] Прети [illegible] Новелло, фрески котораго въ Палермо [illegible] [illegible] съ Прети чертами.

[88] Francesco Solimena, прозванный «l'Abate Ciccio», родился въ Ночери де Пагани (Неаполитанское королевство) 4 октября 16[illegible] [illegible] живописца [illegible] Франческо [illegible] [illegible] благодаря покровительству кардинала Орсини [illegible] кромѣ того [illegible] Солимены [illegible] Массимо Станціони, Франческо ди Маріа и Джакомо По. Окончательно выработалъ свою [illegible] изученіи работъ Ланфранко, Прети [illegible] [illegible] въ Римѣ и въ Ассизи [illegible] мастеръ [illegible] провелъ въ Неаполѣ [illegible] отовсюду. Умеръ Солимена [illegible] [illegible] тины мастера находятся въ Вѣнѣ [illegible] въ Петербургѣ, въ собраніи гр. Гаррахъ [illegible] въ галлереяхъ Дрездена, Стокгольма и др.

[illegible] лазурью и [illegible] позолоченныхъ фигуръ и ангеловъ [illegible] тѣхъ временъ. Дѣйствительно, эти мастера пользовались для своихъ раскрашенныхъ и разодѣтыхъ статуэтокъ тѣми же моделями, которыхъ они встрѣчали въ порту и на кривыхъ улицахъ, но передавали они ихъ съ такой игривой легкостью, такъ легкомысленно, такъ шутливо, что настоящаго впечатлѣнія жизни эти статуэтки не производятъ. И у Солимены, при всемъ блескѣ его техники, при всей красотѣ его измышленій и при всѣхъ его гигантскихъ знаніяхъ, нѣтъ впечатлѣнія жизни, и благодаря этому его приходится считать наиболѣе академическимъ художникомъ среди неаполитанцевъ: онъ отходитъ отъ Неаполя и косвенно отъ Испаніи, и его не трудно принять за болонца или римлянина.

Характерный стиль XVIII вѣка въ декоративной живописи открываютъ генуэзцы Доменико Піола и Грегоріо де Феррари, которые въ соединеніи съ болонскими иллюзіонистами орнаменталистами Микеле Канціо, братьями Гафнеръ, Колонной и Бибіени, покрыли плафоны дворцовъ и церквей Генуи очаровательными и легкомысленными апоѳеозами. Декоративное искусство жило и до нихъ въ Генуѣ довольно самобытной жизнью[*]. Здѣсь протекла въ XVI вѣкѣ дѣятельность импровизатора Камбіазо, котораго прозвали за его скорописъ Ambidexter, въ Генуѣ же работали Лаццаро Тавароне[*], Джуліо Бензо[*], Андреа Ансальдо[*], Бернардо Кастелло[**] и братья Карлоне[*]. Уже Камбіазо воспользовался иллюзіонистскимъ фокусомъ въ своихъ фрескахъ въ San Lorenzo, а Кастелло и Бензо довели (особенно послѣдній въ своихъ перспективахъ въ presbyterium'ѣ церкви Annunziata del Guastato) эти трюки до изумительнаго совершенства. Но все же такой наивной и провинціальной кажется живопись этихъ опытныхъ мастеровъ рядомъ съ тѣмъ плѣнительнымъ laisser-aller'омъ, который вводится Піолой и Феррари. Да и по отношенію къ Кортонѣ и Джордано живопись этихъ генуэзцевъ означаетъ «облегченіе» и «освобожденіе».

[illegible] Піолы, и потому мы [illegible] не стоимъ [illegible] говорить; къ тому же [illegible] Генуѣ и пошелъ совершенно самостоятельнымъ путемъ.

[illegible] родился въ Генуѣ въ [illegible] ученикъ Камбіазо [illegible] умеръ въ 1631 г. [illegible] фрески [illegible] Lorenzo и его абсида въ соборѣ San Lorenzo.

[illegible] родился въ Генуѣ [illegible] умеръ [illegible] 1668 г. [illegible]

[illegible] родился [illegible] въ Генуѣ въ 1584 [illegible] Орацію Камбіазо за [illegible] образованіе [illegible] роспись на небѣ въ куполѣ Аннунціаты. Умеръ А. въ 1638 г.

[**] Bernardo Castello родился въ Генуѣ въ 15[illegible] [illegible] большинства его, представленныхъ [illegible] работъ украшаютъ церкви Генуи S. [illegible] S. Siro и Carignano; извѣстны также его иллюстраціи къ Тассо; умеръ мастеръ въ Генуѣ въ 1629 г.

[illegible] не нужно смѣшивать съ [illegible] (Карлоне) принадлежатъ два [illegible] Джованни 1590—16[illegible] и [illegible] Баттиста (1594—1680), а также сынъ послѣдняго — Андреа (1639—1697). Шедевромъ братьевъ Карлоне является роспись сводовъ въ Аннунціатѣ [illegible] реставрированная [illegible] фрески въ [illegible] San S[illegible]

Особенно виртуознымъ декораторомъ, легкимъ и вкуснымъ былъ Пьола[95], который почти за пятьдесятъ лѣтъ до Тіеполо нашелъ многія декоративныя формулы, считающіяся «собственностью» послѣдняго, и которому только недостатокъ красочности помѣшалъ занять положеніе, завоеванное великимъ венеціанскимъ мастеромъ. Фотографіи съ произведеній Пьолы рисуютъ его съ болѣе выгодной стороны, нежели самыя его фрески и картины. Въ масляной живописи онъ сухъ и черноватъ, въ фрескахъ онъ рѣзокъ и при этомъ нѣсколько слащавъ. Однако недостатки не должны скрывать отъ насъ изумительныя достоинства Пьолы: его чарующее веселье, его способность непринужденно разбрасывать группы тонкихъ и изящныхъ фигуръ, милые типы его дѣйствующихъ лицъ, его умѣніе связывать все посредствомъ очень остроумно подстроенныхъ декорацій и реквизитовъ. Деферрари[96] въ масляныхъ картинахъ болѣе гибокъ въ техникѣ, болѣе душистъ по краскамъ, но въ фрескахъ онъ уступаетъ товарищу — онъ болѣе удаляется въ чистую орнаментальность и не обладаетъ той способностью жить жизнью своихъ поверхностныхъ и легкомысленныхъ, но очаровательныхъ героевъ, которая является еще одной чертой, сближающей искусство Пьолы съ творчествомъ Тіеполо.

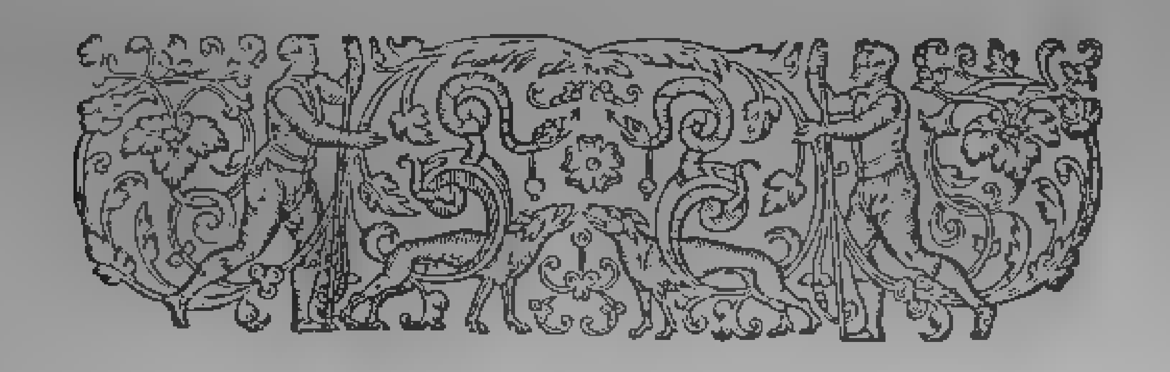
Есть нѣчто общее между декоративной живописью Пьолы и болонца Маркантона Франческини, о которомъ мы уже имѣли случай говорить. О немъ слѣдуетъ еще разъ упомянуть въ этомъ мѣстѣ, среди художниковъ, предвѣщающихъ Тіеполо. Это сходство Франческини съ Пьолой усиливается еще благодаря тому, что и съ болонскимъ фрескистомъ работали тѣ же орнаментальные художники Колонна и братья Гафнеръ, которые помогали Пьолѣ; возможно даже, что имъ принадлежатъ и нѣкоторыя идеи «общаго строя»[97]. Пьолу въ Франческини напоминаетъ его гибкая грація, его тонкое чувство изящнаго, что то женственное, что разлито во всемъ его творчествѣ и что онъ унаслѣдовалъ отъ своего учителя Альбани. Отъ Пьолы къ Тіеполо Франческини дѣлаетъ шагъ въ томъ отношеніи, что у него свѣтъ пріобрѣтаетъ большую мягкость, что его живопись нѣжнѣе и благозвучнѣе въ краскахъ.

---

[95] Domenico Piola, братъ и ученикъ рано погибшаго отъ руки убійцы Пеллегріо Пьолы († 1640), котораго мы зачисляемъ въ группу «академиковъ», родился въ Генуѣ въ 1628 г., по смерти брата, Доменико поступилъ къ Капеллино и вмѣстѣ съ Валеріо Кастелло (о которомъ мы будемъ говорить ниже) расписывалъ церковь S. Martha [illegible] Passione; одно время находился подъ вліяніемъ Кастильоне, а потомъ — Кортоны. Изъ его декоративныхъ работъ [illegible] плафоны во дворцѣ Бриньоле Сале [illegible] (Palazzo Rosso), исполненные имъ въ сотрудничествѣ [illegible] [illegible] (1664—1715), [illegible] (1666—1724) и Джамбаттиста [illegible] генуэзскихъ художниковъ [illegible] Gen. Ratti прибавленіе къ труду S[illegible] изданія 1768 [illegible] въ Турино и въ Марсели [illegible] 1726 г. Особенно богатъ плафонами Де[illegible] плафонъ «Т[illegible]» [illegible]

что его фоны болѣе легки и изощрены. Роспись Франческини и [illegible] въ Palazzo d. [illegible] въ Болоньѣ непосредственно предвѣщаетъ самое бравурное и милое, что создало искусство рококо, сумѣвшее остаться царственнымъ въ шуткѣ и привлекательнымъ при огромномъ свѣтскомъ тонѣ.

«Приближеніе Тіеполо» еще менѣе предвѣщаетъ венеціанецъ Себастіано Риччи, одинъ изъ знаменитѣйшихъ художниковъ своего времени, «[illegible] di raro talento», какъ о немъ отзывается Parti[98]. Весь стиль Риччи уже тіеполесскій — и настолько это ясно выражается въ его живописи, что нѣкоторые даже выдвигали предположеніе, не повліялъ ли Тіеполо на своего старшаго товарища. Тѣ же декоративныя идеи, только разработанныя другимъ, болѣе порывистымъ темпераментомъ, нарисованныя менѣе гибкой и плавной рукой, расцвѣченныя художникомъ, обладавшимъ въ меньшей степени даромъ красочной гармоніи. Въ свою очередь, у самого Тіеполо, но именно въ раннихъ его произведеніяхъ мы находимъ подобныя черты, ясно указывающія на то вліяніе, которое оказывалъ на него нервный, вѣчно какъ будто возбужденный Риччи. Въ этихъ работахъ Тіеполо встрѣчаются и тѣ же глубокіе малиновые и синіе удары, тѣ же рѣзкіе бѣлые блики, тѣ же горячіе коричневые тона, которые нѣсколько тяжелятъ великолѣпныя композиціи Риччи и которые имѣютъ уже мало общаго со вкусомъ художниковъ венеціанской школы предыдущаго періода: Челести, Дзанки и Фумьяни.



[98] [illegible] родился въ [illegible]

[illegible] короля въ Вѣну, онъ расписываетъ [illegible]

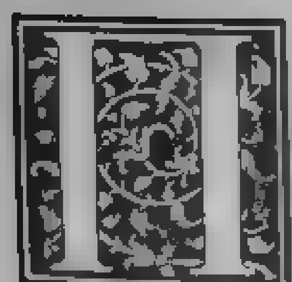
ДЖОВАННИ БАТТИСТА ТІЕПОЛО

БЕРЛИНСКИЙ МУЗЕЙ

РИНАЛЬДО и АРМИДА

Джованни Баттиста Тіеполо. [illegible]

VII



ПОСЛѢДНИМЪ подлиннымъ геніемъ итальянской живописи является Джованни Баттиста Тіеполо — [illegible] мѣрѣ и [illegible] искусства Веронезе [illegible] витель колоссальной «академической» науки [1]. Въ исторіи барокко Тіеполо такой же предѣлъ, какъ Рафаэль или Тиціанъ — въ ренессансѣ. Онъ соединилъ въ себѣ всѣ преимущества искусства своего времени, всѣ его знанія и при этомъ въ своемъ творчествѣ ни на минуту не переставалъ быть [illegible] доступнымъ и свободнымъ, точно и не вѣдалъ усилій и мучительной и[illegible]

[illegible]

или свиданiе съ [illegible]. Это былъ подлинный [illegible], хотя мы и представляемъ себѣ мастера не иначе, какъ въ атласномъ шлафрокѣ и съ парикомъ на головѣ.

Въ сущности, мы ничего документально не знаемъ о Тiеполо; бiографическiя свѣдѣнiя ограничиваются лишь нѣсколькими датами и двумя-тремя анекдотами, не проливающими настоящаго свѣта на личность мастера[100]. Мы даже не имѣемъ возможности строго раздѣлить творчество Тiеполо на перiоды, ибо датированныя его произведенiя начинаются лишь съ 1737 года, когда ему было уже сорокъ одинъ годъ. Мы только предполагаемъ, что картины, писанныя болѣе густой техникой и лишенныя ясной и свѣтлой гаммы, принадлежатъ къ раннему времени, что къ тому же перiоду относятся и фигуры на картинахъ Канале и на гравюрахъ Марко Риччи, — вѣдь едва ли въ послѣдующiя времена, заваленный монументальными работами, мастеръ нашелъ бы досугъ, чтобы заняться такимъ второстепеннымъ творчествомъ. Однако, несмотря на всѣ эти пробѣлы въ нашихъ знанiяхъ, мы имѣемъ полное представленiе о самой

въ 1696 г. Принадлежность его фамилiи къ знаменитому патрицiанскому роду Тiеполо отрицается. Первымъ учителемъ [illegible] былъ Грегорiо Лаццарини (см. примѣч. 6[illegible]), вторымъ — считается Маркантонъ Франческини, третьимъ — Пiацетта. Нужно думать, что самостоятельная дѣятельность мастера началась съ 1720 г., однако, до 1737 г. у насъ нѣтъ точныхъ свѣдѣнiй объ его творчествѣ. Къ первому перiоду относится его дружба и сотрудничество съ Канале, результатомъ чего явилось больше пейзажи перваго съ фигурами Тiеполо (въ собранiи князя Джованелли въ Венецiи, М. Н. Бенуа и Е. Ц. Кавосъ въ Петербургѣ). Можно предполагать, что въ началѣ же карьеры мастеромъ совершено и путешествiе по главнымъ центрамъ Италiи. Къ 1737 г. относится роспись виллы Вальмарана, близъ Виченцы, уже въ сотрудничествѣ съ сыномъ Доменико (Т. женился въ 1721 г. на Цецилiи Гварди, отъ которой онъ имѣлъ девять дѣтей) и съ превосходнымъ феррарскимъ перспективистомъ Джироламо Менгоцци-Колонна (1688—послѣ 1766); съ 1737 по 1739 г. (и въ 1747 г.) Т. занятъ исполненiемъ заказа для церкви «dei Gesuati» (плафонъ «Раздача [illegible]» [illegible]); въ 1743 г. имъ исполнены прекрасныя [illegible] церкви и зала [illegible] [illegible] Венецiи [illegible] на [illegible] плафонъ [illegible] Милан[illegible] [illegible] — плафонъ «[illegible]» въ Лоретто» въ церкви [illegible] въ Венецiи; около этого же времени [illegible] имъ, въ сотрудничествѣ съ сыномъ [illegible] [illegible] зала палаццо Labia; къ 1745 г. относятся [illegible] въ «Капеллѣ Коллеони» въ Бергамо, и [illegible], что въ этомъ же году онъ [illegible] [illegible] Милан[illegible] и въ Удине. Въ 1750 г. Тiеполо переселяется по [illegible] епископа Филиппа фонъ Грей[illegible], со всей семьей въ Вюрцбургъ, и здѣсь въ

продолженiе трехъ лѣтъ имъ исполнены фрески въ «Залѣ императора» и плафонъ парадной лѣстницы «Резиденцiи», а также написана для придворной капеллы алтарная картина. По возвращенiи въ Венецiю, Тiеполо въ 1756 г. назначается на два года директоромъ только что основанной Академiи; въ это же время имъ исполнено еще одно изъ «чудесъ живописи», плафонъ «Трiумфъ вѣры» въ церкви «della Pietà» на Riva dei Schiavone. Въ 1760 г. мастеръ получаетъ подарокъ отъ Людовика XV. Въ 1762 г. онъ переселяется съ обоими сыновьями въ Мадридъ, гдѣ имъ исполненъ плафонъ въ тронной залѣ королевскаго дворца. Скончался Тiеполо въ Мадридѣ 27 марта 1770 г. и похороненъ въ S. Martino. Вѣроятно, въ Испанiи же скончался и Лоренцо Тiеполо, извѣстный главнымъ образомъ въ качествѣ [illegible] гравера крѣпкой водкой. (См. [illegible] [illegible] P. Molmenti, «La villa Valmarana», Venezia, 1880, его же «Il Carpaccio e il Tiepolo», Torino, 1885, его же «Acqueforti dei Tiepolo», Venezia, 1896, его же «G. B. T. [illegible] vita [illegible]» [illegible] 1909, октябрь, его же «G. B. Tiepolo», Milan 1909; C. Cavenaghi «[illegible] dipinti di G. B. T.» въ «[illegible]» [illegible] «J. B. T. et Dominique T.» въ «[illegible]» [illegible] 1895, II, стр. 171—[illegible] H. M[illegible] [illegible] рафiяхъ [illegible] 189[illegible] [illegible]

[illegible] марть, 191[illegible] [illegible] [illegible] изданы уже послѣ смерти [illegible]

Джованни Баттиста Тьеполо. Перенесение

сущности Тіеполо какъ художника, поэта и мыслителя, именно потому, что все его творение носитъ отпечатокъ одной воли, одного настроенія, одного вкуса.

Въ качествѣ предшественниковъ Тіеполо мы можемъ назвать, кромѣ Веронезе, и Луку Джордано, и Франческини (совѣтами котораго онъ также часто пользовался), и Себастьяно Риччи; наконецъ, его ближайшимъ наставникомъ считается, кромѣ Лаццарини, также Піацетта, о которомъ мы еще будемъ говорить въ группѣ «жанристовъ». Однако уже потому Тіеполо нельзя ставить въ одну категорію съ помянутыми художниками, что у него мы встрѣчаемъ совершенно исключительное отношеніе къ краскамъ и, въ частности, къ освѣщенію. Онъ возобновилъ самыя пышныя темы Веронезе, но, усложнивъ ихъ, мастеръ сумѣлъ придать своему искусству несравненно болѣе легкій характеръ, именно благодаря «освѣщенію»: серебряный тонъ Веронезе, унаслѣдованный Тіеполо, превратился у послѣдняго во что-то новое по существу. Картины и фрески Веронезе всегда нѣсколько густы въ краскѣ и умышленно неправдоподобны. Онъ любитъ писать зеленыя тучи или пурпуровое небо, обдавать свои нарядныя композиціи страннымъ и нѣжнымъ фосфорическимъ отблескомъ, вводить необычайные, рѣдко встрѣчающіеся въ дѣйствительности колеры, служащіе ему для обогащенія общаго впечатлѣнія. Еще болѣе условны эффекты освѣщенія въ произведеніяхъ Джордано, Франческини, Риччи и Піацетты. Въ фантастическомъ и «лживомъ» творчествѣ Тіеполо появляется, напротивъ того, подлинный «реализмъ освѣщенія» — онъ въ полной мѣрѣ «пленэристъ». Гамма его чужда звучныхъ глубокихъ симфоній, но вся построена на бѣломъ свѣтѣ и на сѣрыхъ полутонахъ. Именно этотъ реализмъ и превращаетъ боговъ и ангеловъ Тіеполо въ какихъ-то переодѣтыхъ актеровъ, играющихъ свои роли подъ настоящимъ небомъ и среди настоящихъ облаковъ.

Эта смѣсь реализма съ невѣроятнымъ и сказочнымъ [illegible] является основной чертой Тіеполо, его отличительнымъ признакомъ. Оттѣнокъ же цинизма, также присущій его искусству, есть уже какъ бы результатъ этой системы вѣчно ясного и [illegible] освѣщенія, при которомъ неминуемо исчезаетъ всякое «благородство» мрака, и слишкомъ ощущается уже ничѣмъ не прикрытый обманъ. Въ то же время эта черта Тіеполо открываетъ всю душу его времени (времени Казановы и Людовика XV), всю его [illegible], усталую, не знающую иллюзій чувственность. [illegible] Луки Джордано [illegible] рядомъ съ [illegible] куртизанками [illegible] и здоровыми существами.

Отчасти то же, что мы говоримъ о реализмѣ свѣта Тіеполо, можно сказать и о всѣхъ другихъ пріемахъ его живописи. Какъ фигуры его явно обнаруживаютъ [illegible] о [illegible] живыхъ моделяхъ, такъ и деревья у него заим[illegible]

обрамляющія плавное движеніе и сообщающія всему красивую орнаментальную устойчивость, это и не эффектные романтическіе кулисы, встрѣчающіеся у Роза, Маньяско и Марко Риччи, но непосредственные куски натуры, не то предвѣщающіе пейзажистовъ XIX вѣка, не то даже напоминающіе голландцевъ XVII вѣка [illegible]. Что же касается архитектуръ Тіеполо, то порой онѣ въ своей абсолютной иллюзорности доходятъ даже до чего-то безвкуснаго [illegible]. На фотографіяхъ съ фресокъ Тіеполо, въ которыхъ отсутствуетъ возможность провѣрки посредствомъ ощупи, прямо невозможно сказать, что писано, а что на самомъ дѣлѣ выпукло[103].

Особенно привлекали Тіеполо хитрѣйшія задачи плафонной живописи, разрѣшавшіяся имъ съ бесподобнымъ мастерствомъ и точно играючи. И опять таки въ нихъ онъ достигаетъ полной иллюзіи. Никто такъ не писалъ облаковъ, какъ Тіеполо, и даже облака Веронезе кажутся рядомъ съ его небесами — каменными [illegible]. Но предѣльная легкость и свѣтоносность, полная правдивость этихъ тающихъ, плывущихъ, точно движущихся надъ головами массъ нарушаетъ все же нѣчто очень существенное въ декоративной живописи, вводитъ въ систему изящной условности какую-то «безтактную», хотя и превышающую правду.

Реализму свѣтовыхъ эффектовъ перспективныхъ построеній соотвѣтствуетъ въ творчествѣ Тіеполо и какой-то «реализмъ всей композиціи». Уже у Корреджо мы видѣли какъ бы «преувеличенное» правдоподобіе въ религіозныхъ апоѳеозахъ. Это правдоподобіе и было поводомъ къ тому, что куполъ Корреджо въ Пармскомъ соборѣ получилъ кличку «рагу изъ лягушекъ». Но до дней Тіеполо все же старанія уподобиться Корреджо были скорѣе тщетными: великолѣпно строилъ Поццо, красиво развертывали грандіозныя массы озаренныхъ тучъ Кортона и Лука Джордано, но все же ихъ искусство было полно условностей «возвышеннаго стиля». Тіеполо хотя и прошелъ у Лаццарини и Франческини ту же твердую академическую школу (въ рисункѣ онъ, когда хочетъ, можетъ быть безупречнымъ), однако, онъ рѣшительно распростился съ принужденіями «благородной» композиціи — съ симметричной, круговой или пирамидальной постройкой группъ, и наоборотъ, онъ всюду всегда старается произвести впечатлѣніе чего-то внезапно схваченнаго налету. Реализмъ или даже «импрессіонизмъ» его композиціи

[illegible] Напримѣръ, аллея ветелъ въ одной изъ фресокъ виллы Вальмарана.

Невозможно сейчасъ рѣшить вопросъ [illegible] въ коллективныхъ работахъ Тіеполо съ перспективистомъ Менгоцци Колонной [illegible]

[illegible] Напримѣръ, [illegible] иллюстрирующія Гомера, [illegible] Вальмарана [illegible]

заключается въ стараніи спрятать самую схему построенія, придать всему нестойкій архитектурный характеръ, а подвижной и случайный оттѣнокъ мимолетной суеты, хотя жизнь, которую изображаетъ Тіеполо, и протекаетъ гдѣ-то между небомъ и землей, въ залитыхъ солнцемъ облачныхъ пространствахъ.

И это не случайно, что все лучшее, созданное Тіеполо, — плафоны, въ сущности, наименѣе осмысленный родъ живописи, неудобный для разглядыванія, наименѣе допускающій въ своей задачѣ «снять съ дома крышу» и открыть видъ на небесный просторъ, поиски чего-либо «замкнутаго» и интимно-подлиннаго. Надъ головами зрителя витаютъ какіе-то хороводы людей, обладающихъ способностью держаться въ воздухѣ, скачутъ по облакамъ кони съ тяжелыми колесницами, воздвигаются пирамиды и цѣлые храмы, — и все это въ цѣломъ жизненно, полно такой убѣдительности, что невольно начинаетъ кружиться голова, точно и самъ уже оторвался отъ земли, виснешь гдѣ-то въ пространствѣ. Головокружительный вихрь — это символъ всего того времени, отказавшагося отъ прочнаго строительства жизни, пожелавшаго вознестись въ какой-то міръ безболѣзненнаго и безпечальнаго существованія, не желая при этомъ разстаться ни съ единымъ изъ наслажденій, даваемыхъ плотью земной, тяжелой матеріей.

Тіеполо означаетъ опредѣленный пунктъ не только многовѣкового величанія Венеціи и ея специфическаго искусства (и у него сырыя облака несутся въ морскомъ вѣтрѣ), но и предѣльный пунктъ той эволюціи, которая началась еще съ Джотто и прошла черезъ стадіи, носящія имена Кастаньо, Мантеньи, Леонардо, Рафаэля, Корреджо, Тиціана, Веронезе, Караччи и Кортоны. Дальше идти было некуда, и дѣйствительно, искусство дальше не пошло въ этомъ направленіи, если не считать такихъ безвкусныхъ антихудожественныхъ явленій, какими были въ XIX вѣкѣ діорамы и панорамы. Въ основѣ этой эволюціи лежало желаніе украсить внутреннія помѣщенія живописью, которая должна была «разверзать стѣны», нарушать впечатлѣніе архитектурной устойчивости, а слѣдовательно домашняго уюта или — что еще важнѣе — церковной сосредоточенности. Иллюзіонная декоративная живопись была какой-то игрой, которой любили себя окружать церковники и аристократія и монархи, чаще всего вовсе не вѣря въ то, что было изображено, и что ... [illegible] ... въ церкви. ... [illegible]

[illegible]

Къ этому примѣшалась реакція классицизма, съ которымъ академіи вступили въ новую стадію своего существованія. Винкельманъ, эстетъ середины XVIII вѣка, къ словамъ котораго всѣ прислушивались, какъ къ пророку, — издавшій свою книгу въ самые дни, когда Тіеполо былъ назначенъ директоромъ Венеціанской Академіи, уже не признавалъ венеціанскаго геніи и сталъ ему противопоставлять убійственную скуку разсудочнаго Менгса. А дальше реакція противъ «легкомыслія» XVIII вѣка и противъ главнаго его выразителя — Тіеполо пошла такъ быстро, что уже черезъ шестьдесятъ, семьдесятъ лѣтъ послѣ его смерти нельзя было найти во всей Европѣ хоть отдаленно-подобнаго легкаго и увѣреннаго живописца стѣнъ. Лишь скромные маляры-уборщики и театральные декораторы сохраняли въ теченіе почти вѣка нѣкоторые рецепты, доставшіеся имъ въ наслѣдство отъ той колоссальной школы, которую создали многіе вѣка и поколѣнія [105].

Мы назвали Тіеполо представителемъ Венеціи и представителемъ барочной живописи Италіи, но этимъ еще не исчерпывается значеніе его грандіозной и, по самому своему существу, даже трагической фигуры въ исторіи. Хохотъ злорадствующихъ демоновъ доносится съ лазоревыхъ небесъ, изъ-за озаренныхъ облаковъ Тіеполо; похоронный звонъ звучитъ въ празднично-серебристомъ тонѣ его апоѳеозовъ, и есть нѣчто безконечно печальное, даже раздирающее, во всемъ этомъ «ликующемъ отчаяніи». Въ немъ сказывается не одинъ упадокъ Венеціи или уже совершившееся разложеніе остальной Италіи, но и конецъ цѣлаго періода исторіи. Не даромъ Тіеполо разукрасилъ фресками столько церквей и соборовъ, дворецъ одного изъ важнѣйшихъ сановниковъ нѣмецкаго католицизма — вюрцбургскаго епископа, и замокъ «католическаго величества» — испанскаго короля въ Мадридѣ. Именно всюду, куда прибывала сіяющая Аполлонова колесница Тіеполо, въ свитѣ которой мы съ изумленіемъ видимъ христіанскихъ святыхъ, всюду за нѣмъ наступали окончательные сумерки духовно-творческой жизни. Въ Испаніи же непосредственно за этимъ праздникомъ раздался сардоническій смѣхъ Гойи, котораго во многихъ отношеніяхъ нужно считать ученикомъ Тіеполо. У последняго обманъ и компромиссъ получили явное и опредѣленное выраженіе. Страшны свободомыслящія сатиры злого романтика Гойи, но еще болѣе страшна та геніальная безпечность, съ которой Тіеполо заявилъ міру, что онъ ни во что не вѣритъ и надъ всѣмъ потѣшается, хотя и любитъ все, понимаетъ все, сочувствуетъ всему и знаетъ все. Вѣдь созданное имъ есть сплошная пародія, рядомъ съ которой пародіи Оффенбаха — невинныя [illegible]

Тіеполо называютъ эклектикомъ, и [illegible] у него мы [illegible] отраженія не одного только Веронезе, но и Корреджо [illegible]

[105] Среди позднихъ плафонистовъ и уборщиковъ [illegible] нельзя обойти молчаніемъ рядъ [illegible] [illegible] работали и въ Россіи [illegible] Медичи, Минерву, Торичел[illegible] ли, Кваріо, Бернасконі [illegible]

и даже особенно въ офортахъ Рембрандта. Однако что значатъ всѣ эти реминисценціи, какъ не какія то «геніальныя пародіи»? Поразительно также мастерство, съ которымъ Тіеполо владѣетъ «экспрессіей». Это великій актеръ, умѣющій пережить любую ситуацію, передать любой характеръ. Съ предѣльной силой выражаетъ онъ жестокость, умиленіе, мистическій экстазъ. Вдохновенныя лица мученицы Агнесы (Берлинскій музей), св. Лучіи (церковь Apostoli въ Венеціи) и св. Терезы (Вѣнская галлерея) принадлежатъ къ самому сильному, что создано въ этомъ родѣ; они потрясаютъ тѣмъ драматическимъ талантомъ, который въ нихъ проявился. Но почему то ни на минуту нельзя повѣрить, чтобы самъ Тіеполо молился такъ, какъ молятся его героини. Онъ понималъ прелесть молитвы, но самъ не возносилъ глаза къ небесамъ, которыя для него представлялись лишь подходящей сценой для великолѣпныхъ балетовъ.

Въ старыхъ руководствахъ по исторіи живописи имя Тіеполо произносилось или цитировалось съ очень строгой и почти брезгливой критикой. Геніальному рисовальщику ставили въ вину какіе-то недочеты рисунка, геніальнаго «пленэриста» укоряли за то, что онъ недостаточно внимателенъ къ натурѣ[106], или еще подсмѣивались надъ тѣми вольностями, которыя онъ себѣ позволялъ по отношенію къ исторіи[107], наконецъ, считали, что этотъ феноменальный декораторъ былъ художникомъ «безвкуснымъ». Всѣ эти филистерскія и академическія нападки нынѣ забыты, и сейчасъ звѣзда Тіеполо восходитъ все выше и выше. Однако, и теперь значеніе его не оцѣнено вполнѣ по заслугамъ, все еще не отведено ему настоящее мѣсто въ исторіи европейскаго искусства. До сихъ поръ французы предпочитаютъ Буше или Гойю, и самый ординарный англійскій портретъ цѣнится въ десять разъ больше лучшей картины «Аполлона XVIII вѣка». На самомъ дѣлѣ Тіеполо величина столь же несоизмѣримая со всѣмъ тѣмъ, что его нѣкогда окружало, какъ Леонардо и Микель-Анджело или какъ Тиціанъ и Тинторетто или какъ Рубенсъ и Рембрандтъ. Это «богъ» среди геніевъ, это человѣкъ, обладавшій нечеловѣческой мощью, это представитель извѣстной фазы культуры, стоявшій выше ея, человѣкъ, сказавшій о своемъ времени самое глубокое слово, тѣмъ болѣе поразительное, что произнесено оно было въ видѣ грандіозной шутки, въ видѣ шутки бога, [illegible] божественность.

[106] Отмѣтимъ попутно, укажемъ на одну замѣчательно странную особенность въ творчествѣ Тіеполо: не существуетъ ни единаго портрета его кисти, да и число картинъ бытового характера очень ограничено [illegible]

[107] На самомъ дѣлѣ [illegible] у Тіеполо [illegible] свое театральное [illegible] мученія христіанъ по времена Траяна (церковь Ss. Faustino e Giovita въ Брешіи) [illegible] въ зубы трубку, онъ не стѣсняется [illegible]

Карло Маратти. Коронованіе Богородицы. Плафонъ въ [illegible] церкви въ [illegible]

VIII

ы только что назвали Тьеполо величиной несоизмѣримой со всѣми явленіями его времени. Теперь намъ все же нужно упомянуть о тѣхъ художникахъ, которые [illegible] не достигли вершины, занимаемой имъ, то, во всякомъ случаѣ, подходятъ къ ней ближе другихъ. При этомъ, однако, мы не станемъ касаться французскихъ живописцевъ-декораторовъ XVIII вѣка, съ Лемуаномъ и Буше во главѣ, ибо они, при всѣхъ [illegible] представляютъ все же слишкомъ много [illegible] бызнымъ вкусомъ; еще съ самаго начала XVII вѣка [illegible] брать у итальянцевъ все самое лучшее, [illegible] ствованное, освѣжать его и давать ему новую жизнь. Наоборотъ [illegible]

Англіи въ Нидерландахъ конца XVII вѣка (съ момента, когда Рубенсъ и Рембрандтъ были забыты) и въ Германіи итальянизмъ буквально поработилъ мѣстныя школы (особенно въ сферѣ декоративной живописи), и представителей послѣднихъ мы должны коснуться въ этомъ мѣстѣ тогда какъ скорѣе затруднительно выдѣлять въ особую категорію то, что творилось въ этихъ странахъ, всецѣло подчинившихся велѣніямъ итальянскаго вкуса

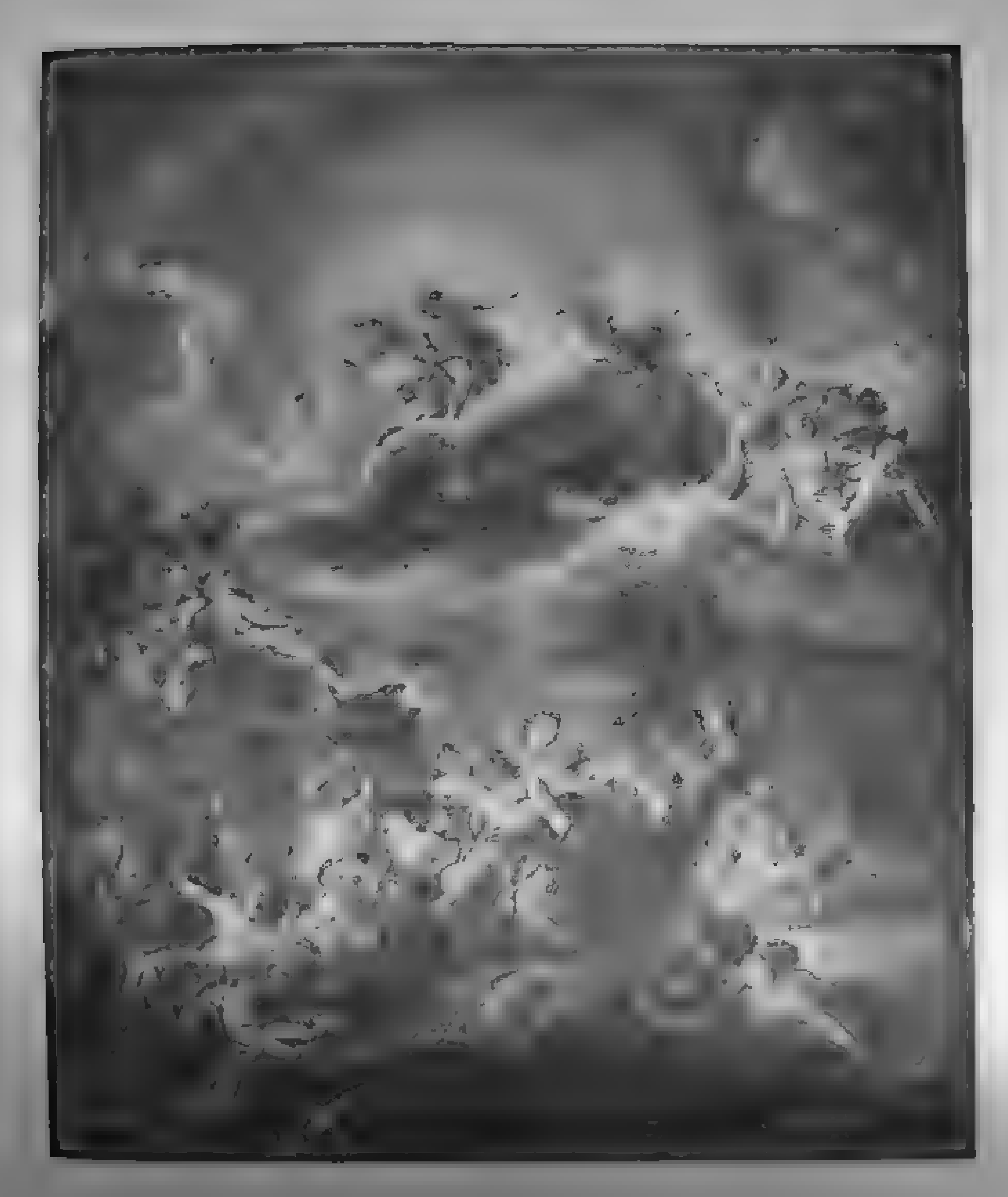
Можно вполнѣ, при обсужденіи творчества Тіеполо, не выдѣлять обоихъ сыновей мастера Джованни Доменико и Лоренцо [108] Оба были несомнѣнно великими художниками но ихъ творчество настолько сливается съ отцовскимъ, а по смерти отца и прекращеніи дѣятельности брата, творчество Доменико является настолько близкимъ продолженіемъ живописи Джованни Баттисты, что выдѣлять его въ особое художественное явленіе представляется почти натяжкой Единственныя внѣшнія черты по которымъ можно отличить произведенія сына отъ произведеній отца, это нѣсколько большая склонность къ пестрой цвѣтистости въ живописи и какая-то преувеличенная нервность, почти «истеричность» штриха въ рисункѣ, выдающая кровное родство Доменико съ его дядей Гварди Во всемъ остальномъ онъ и вѣрный ученикъ отца, изумительно точно перенявшій у послѣдняго всѣ пріемы работы, все его міровоззрѣніе, онъ же съ братомъ Лоренцо должны были служить отцу идеальными помощниками Прибѣгая къ ихъ помощи, Тіеполо удваивалъ и утраивалъ свою безъ того уже титаническую силу

Изъ итальянцевъ ближе всего къ Тіеполо подходятъ венеціанецъ Питтони, римлянинъ Валеріани, ломбардцы — Петрини и Карлоне, болонцы — Донато Крети, Бигари и Стефано Горетли и, наконецъ, неаполитанцы — Коррадо Мура и Конка Въ Испаніи Тіеполо нашелъ себѣ очень близкаго послѣдователя въ лицѣ Гойи, но послѣдній слишкомъ самобытенъ, чтобы говорить о немъ въ этой главѣ Особенно же богатой «тіеполесками» оказалась Германія, здѣсь мы встрѣчаемъ баварцевъ Іоганна Цика (1702 1762) [109] и братьевъ Азамъ [110] строителей восхитительной ими же декорированной церкви S Johannis въ Мюнхенѣ и цѣлую школу австрійскихъ декораторовъ среди которыхъ такихъ превосходныхъ мастеровъ какъ Іоганнъ Ротмайръ (1652 1730) [111], Пауль Трогеръ (1696 1762) [112] Даніель Гранъ (1694 1757) [113] Михаель Анджело Унтербергеръ (1695 1758)

[108] Domenico Tiepolo родился въ 1726 г. [illegible] и постоянный сотрудникъ отца [illegible] [illegible]

[illegible] 1728 г. [illegible] смерти художника [illegible]

[illegible] родился въ 1680 г. [illegible]



Антонъ Францъ Маульберчъ (1724 — 1796) [114], далѣе уроженца Бреславля, автора двухъ плафоновъ въ Царскомъ Селѣ Франца Ксавера Бэльа (1724—1767) Мартина Кноллера (1724—1804 г.), Николауса Штюбера, расписавшаго плафоны въ замкѣ Брюль (1732 г.), ученика Солимены — Якоба Цейлера, автора великолѣпнаго плафона въ Stiftskirche въ Оттобейренѣ, все художниковъ большой силы фантазіи и превосходнаго мастерства.

Питтони, о которомъ давно пора вспомнить, какъ объ одномъ изъ самыхъ великолѣпныхъ виртуозовъ живописи, имѣетъ очень много общаго съ Тіеполо, въ пріемахъ, въ краскѣ, но отличается отъ него несравненно менѣе могучимъ темпераментомъ, несравненно меньшеи свободои фантазіи [115]. У него мы видимъ и смѣшныя стороны времени, Тіеполо насквозь скептикъ и иронистъ, «оперность», «театральщина» отнюдь у него не имѣетъ наивнаго характера; онъ самъ, хотя и склоненъ къ ней, но не попадается на ея обманъ. Великолѣпіе, «велерѣчіе» Питтони выдаетъ академическую основу, указываетъ на совершенно иной душевный строй, на то, что для этого художника вся «оперность» дѣйствительно заслоняла жизнь, которую онъ и презиралъ, будучи во власти какихъ-то предразсудковъ, какихъ-то требованій благороднаго стиля и высокихъ чувствъ. Питтони — типичный представитель явленія, которое нѣмцы окрестили терминомъ «Zopf» и которое, въ сущности, пережило всю пресловутую борьбу противъ Zopf'а, оставшись неотъемлемой чертой академизма, тщетно принимавшаго самыя разнообразныя (начиная съ классицизма и кончая реализмомъ) формы, чтобы избавиться отъ своихъ смѣшныхъ сторонъ.

Творенія скончавшагося на русской службѣ Джузеппе Валеріани († 1761 г.) [116] до сихъ поръ не изучено и не оцѣнено по заслугамъ. И это объясняется отчасти тѣмъ, что наиболѣе важныя его работы въ русскихъ дворцахъ погублены варварской реставраціей, а отчасти еще тѣмъ, что очень трудно разграничить, съ полной достовѣрностью, что принадлежитъ его кисти, а что кисти его обычнаго сотрудника, болонца Антоніо Перезинотти, состоявшаго при русскомъ дворѣ съ 1742 года. Однако достаточно одного почернѣвшаго, но сравнительно нетронутаго плафона во дворцѣ графа Строганова и особенно рисунковъ Валеріани въ Эрмитажѣ и въ собраніи герцога Г. Н. Лейхтенбергскаго, чтобы въ области декора [illegible] живописи отвести мастеру «одно изъ первыхъ мѣстъ среди величинъ второго разряда». Превосходный знатокъ перспективы (у него учился самъ Пиранези), чудесный архитекторъ и изящный «фантазистъ», онъ себя заявляетъ въ этихъ работахъ достойнымъ соотечественникомъ Каналетто и Паннини.

---

[114] Совершенно тіеполескный плафонъ въ «Зеленомъ залѣ» въ [illegible].

[115] См. [illegible] прим. [illegible].

[116] [illegible] Валеріани [illegible] и братъ его Доменико [illegible] своё образованіе. Онъ получилъ подъ руководствомъ венеціанскаго пейзажиста Марко Риччи (о немъ [illegible]) [illegible] 1742 г., призванъ на русскую службу; умеръ въ Петербургѣ въ 1761 г. См. его рисунки [illegible] Голлахъ, 1911 [illegible].

Себастіано Конка. Эней въ Елисейскихъ поляхъ. Уффици. Флоренція.

Театральныя декораціи мастера должны были представлять поистинѣ волшебное зрѣлище, и можно вполнѣ утверждать, что во времена царицы Елизаветы русскіе люди, благодаря Валеріани (а также двумъ Градицци и Перезинотти) видали зрѣлища не только внѣшне эффектныя, но и столь же изысканныя, какъ тѣ, которыми могли любоваться избалованные обладатели дворцовъ на Corso и на Canal Grande.

Творенія «кавалера Петрини» (1677—1757?) также до сихъ поръ не изслѣдовано и попрежнему остается затеряннымъ въ маленькихъ забытыхъ церквахъ Луганской области; такъ, напримѣръ, лучшее, что создано мастеромъ, свѣтлыя, радостныя по краскамъ, съ необычайнымъ размахомъ написанныя фрески, изображающія Христа среди книжниковъ и Срѣтеніе, украшаютъ нѣкогда излюбленное мѣсто паломничества — маленькую церковку Madonna d'Ongera, нынѣ стоящую на недоступной для современныхъ паломниковъ горѣ. Многія изъ произведеній Петрини сходятъ (и могутъ сходить) за живопись Тіеполо или еще за живопись другого волшебника [illegible] фрески [illegible] Брешіи [illegible]

портреты Петрини имѣютъ много общаго. Внѣ всякаго сомнѣнія, что болѣе внимательное отношеніе къ «итальянскому» XVIII вѣка, до сихъ поръ не пользующемуся довѣріемъ той толпы, которая, идя по протореннымъ дорожкамъ, «создаетъ историческую науку», вернетъ мастера, бывшаго на много лѣтъ старше Тіеполо, къ свѣту [117], и въ лицѣ Петрини мы получимъ еще одного первокласснаго представителя итальянскаго рококо, имѣющаго свое мѣсто рядомъ съ другими «новооткрытыми» художниками того же времени Маньяско, Гварди и тѣмъ же Креспи.

Веселаго, беспечнаго Карло Карлоне (1686—1775) мы лучше всего познаемъ по его плафоннымъ фрескамъ въ небольшой церкви деревушки Скаріа (въ Val d'Intelvi), изъ которой мастеръ былъ родомъ [118]. Невѣроятнымъ должно намъ казаться теперь время, въ которомъ сила и радость творчества были настолько велики, что въ глуши, для какихъ-то полуграмотныхъ крестьянъ, художникомъ, вышедшимъ изъ той же скромной среды, создавались такія великолѣпныя декораціи, не уступающія отдѣлкѣ дворцовъ самыхъ пышныхъ государей. Однажды Карлоне, не мало потрудившійся во дворцахъ Баваріи и Австріи, изобразилъ себя со всей своей многочисленной семьей, и эта наивно нарядная картина одна способна ввести въ пониманіе того времени, одна свидѣтельствуетъ о томъ, какъ бодро бился еще пульсъ итальянскаго искусства въ тѣ дни, когда уже вся духовная культура въ Италіи была опустошена, когда всѣ, и самыя противоположныя идеи, владѣвшія ею, пришли въ полный хаосъ [119]. Какими своеобразно плѣнительными людьми были, вѣроятно, эти тессинскіе декораторы, точно и въ высокой степени талантливо перенимавшіе все, что диктовалось тогдашней художественной модой, писавшіе какъ Тіеполо и Буше, одѣвавшіе своихъ женъ какъ маркизъ, сами не покидавшіе пудреныхъ париковъ и штофныхъ халатовъ, а въ глубинѣ души остававшіеся тѣми же простоватыми поселянами, какими были ихъ отцы и дѣды, какими являются и теперь еще ихъ потомки, весело пирующіе въ прохладѣ лѣсныхъ «кантинъ».

Этой черты наивности нѣтъ у послѣднихъ крупныхъ болонцевъ [illegible] Донато Крети [120], у Бигари [121] и у Стефано Торелли. Небольшія [illegible] перваго по блеску техники не уступаютъ французамъ [illegible] сокъ приближаются къ Риччи; въ своихъ крупныхъ декоративныхъ [illegible] зиціяхъ мастеръ громоздитъ и раскидываетъ гроздья человѣческихъ [illegible]

[117] [illegible] серьезнымъ [illegible] Petrini въ «Anzeiger für [illegible] 1908, III, 237. — Лацци [illegible]

[118] [illegible] былъ ученикомъ [illegible] въ Милано [illegible]

[119] Находится въ собственности потомковъ Карлоне въ деревушкѣ S. Rocco въ Val d'Intelvi.

[120] Donato Creti родился 24 [illegible] Кремонѣ, но дѣтство провелъ въ [illegible] Пьетро Фавы, художника, имѣвшаго [illegible] Умеръ Крети 29 января 17[illegible] загородную церковь.

[121] [illegible] умеръ въ 1776 г. Картины въ [illegible] котекѣ.

великолѣпными каскадами. Но холодный болонецъ-академикъ, наслѣдникъ Гвидо Рени, сказывается въ полной неодухотворенности типовъ, въ отсутствіи какого-либо чувства. Тіеполо, при всемъ скепсисѣ, весь огонь, энтузіазмъ и даже романтикъ, у Крети все только мастерство (огромное мастерство!) и умный расчетъ. Мѣсто Бигари скорѣе среди художниковъ-перспективистовъ. Лучшее, что имъ создано — это фрески, картины и гуаши, въ которыхъ онъ размѣщаетъ небольшія фигуры среди лабиринтовъ фантастической архитектуры. Но и тогда, когда Бигари пишетъ крупныя композиціи «историческаго характера», онъ обнаруживаетъ изумительныя знанія и умѣетъ быть не менѣе блестящимъ и нарядным, нежели его товарищи.

Торелли, котораго лишь съ натяжкой можно отнести къ болонцамъ [122], написалъ одно несомнѣнно геніальное произведеніе — коронаціонный портретъ Екатерины II, сообщающій о женщинѣ и монархинѣ больше, нежели всѣ остальные живописныя характеристики «Сѣверной Семирамиды» [123]. И все же Торелли не можетъ, при всей своей виртуозности, сравниться ни съ Тіеполо, ни даже съ Буше, къ которому онъ приближается своей «матовой» сѣрой гаммой. Этому даровитому художнику не хватало жизненнаго импульса, и онъ, какъ декораторъ, уступаетъ болѣе простодушнымъ «комаскамъ» и болѣе порывистымъ неаполитанцамъ именно тѣмъ, что въ немъ слишкомъ много сознательнаго расчета, слишкомъ много «заботы объ изяществѣ», что онъ весь какой-то благовоспитанный, сдержанный, и, вслѣдствіе всего этого, искусство его не лишено извѣстной приторности.

Изъ трехъ послѣдователей Солимены въ Неаполѣ, наиболѣе близко къ Тіеполо, и по мастерству и по силѣ дарованія, подходитъ популярный въ свое время, а нынѣ несправедливо забытый Франческо дель Мура, послѣдній изъ художниковъ неаполитанской школы, въ которомъ «зрѣлость» стиля уживалась съ солидной техникой и большой красочной прелестью [124]. И Мура рядомъ съ Тіеполо можетъ показаться нѣсколько условнымъ и тяжелымъ, но все же въ немъ гораздо больше темперамента, нежели во всѣхъ остальныхъ итальянскихъ декораторахъ конца эпохи барокко: онъ [illegible] то, что онъ хочетъ, и соединяетъ строгую техническую [illegible]

[122] Stefano Torelli, учитель извѣстнаго венеціанскаго живописца Феличе, родился въ Болоньѣ въ 1712 г.; ученикъ своего отца и Солимены въ Неаполѣ; поступилъ въ 1740 г. на службу къ польскому королю; въ началѣ царствованія Екатерины II призванъ въ Петербургъ, умеръ въ 1784 г.

[123] До сихъ поръ этотъ портретъ [illegible] въ [illegible] бывшей комнатѣ [illegible] Музеѣ Александра [illegible] въ [illegible] портретъ Екатерины [illegible] Румянцевскомъ музеѣ.

[illegible] В. Н. Аргутин[illegible] [illegible] Умеръ въ 1782 г. Его фрески украшаютъ церкви [illegible]

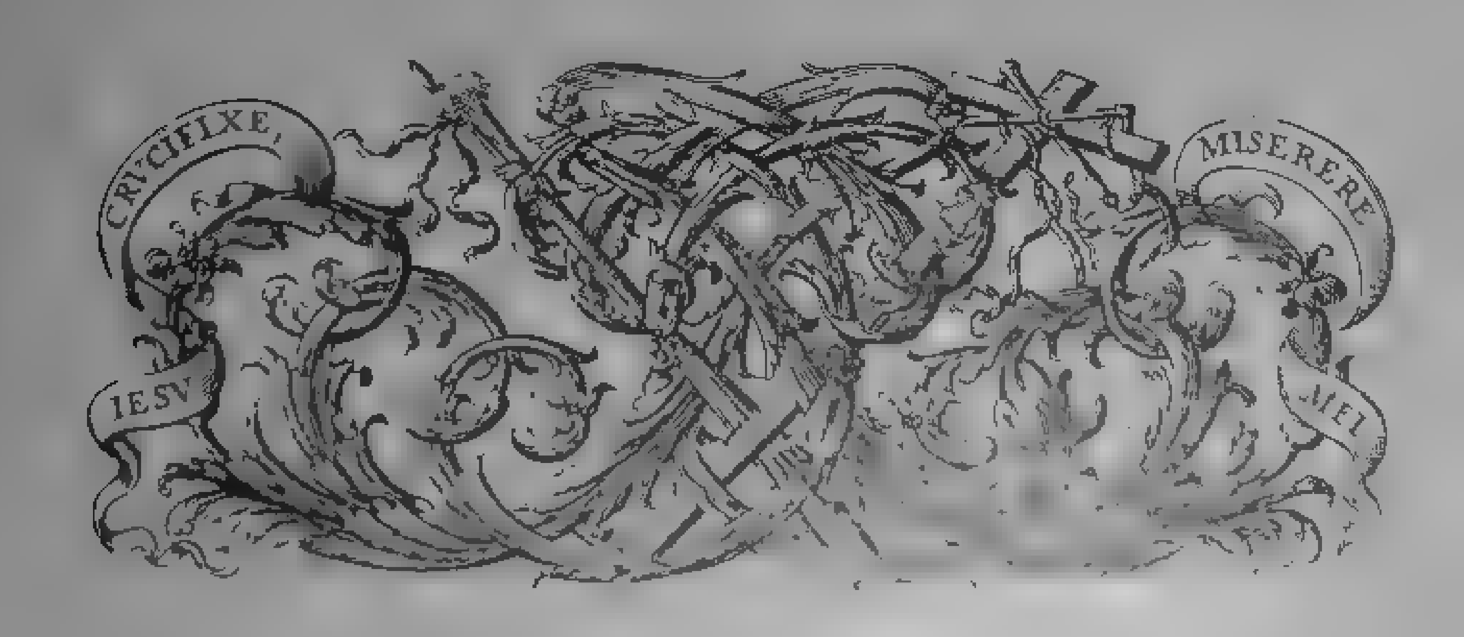
очень богатой композиціонной изобрѣтательностью. Поэтичныхъ картинъ у Муры не найти, но чарующе дѣйствуютъ его сочныя группировки, его густая полная фактура, его упрощенное и эффектное «свѣтовѣденіе», его сочетанія нѣжныхъ колеровъ лазури, розоваго и желтаго, объединенныхъ общимъ благороднымъ сѣрымъ тономъ.

Коррадо[125], работавшій въ Испаніи до прибытія Тіеполо, натура болѣе «рыхлая», его живопись была «растрепанная». Но и Коррадо, удостоившійся полупрезрительнаго вниманія Гете, большой мастеръ импровизаторъ, играючи справляющійся съ самыми сложными композиціями и обладающій красивой свѣтлой палитрой. Часто онъ злоупотреблялъ склонностью къ каллиграфическому росчерку, врожденной способностью кругло и вкусно «рисовать» кистью, въ жестахъ, позахъ и лицахъ онъ обыкновенно довольствуется формулами ставшими общимъ мѣстомъ со дней побѣдоноснаго шествія Луки Джордано. Но подъ этими чертами вящаго маньеризма кроется все же подлинный темпераментъ, такое увлеченіе техникой, густой и сочной, что одно созерцаніе живописи Коррадо доставляетъ истинное наслажденіе.

Себастіано Конка, третій изъ выдающихся неаполитанскихъ декораторовъ[126] XVIII вѣка, наименѣе пріятный изъ нихъ[127]. Въ немъ внѣшняя нарядность, «оперность», пользованіе эффектными, но избитыми формулами, беретъ верхъ надъ личной изобрѣтательностью, да и его красочность уступаетъ прелести его другихъ соотечественниковъ, особенно Муры. У Конки часто раздражаетъ «дешевый», «мишурный» блескъ, пестрота яркихъ и рѣзкихъ колеровъ. Но и онъ отличный декораторъ, умѣвшій на потолкахъ золоченыхъ соборовъ и въ запрестольныхъ обрамленныхъ агатами, образахъ развернуть зрѣлища такого блеска, что даже искушенный, усталый глазъ современнаго зрителя не можетъ не поддаться ихъ наважденію. Церковную живопись Конки можно сравнить съ громкими и звучными мессами и кантатами, которыя исполнялись въ тѣ роскошныя времена при чрезвычайномъ участіи литавръ, барабановъ и цимбалъ, въ придворныхъ капеллахъ и въ сверкающихъ монастырскихъ соборахъ.

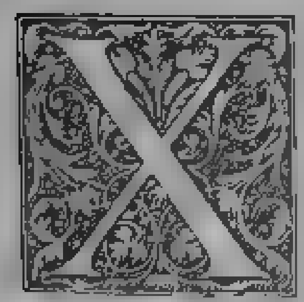
Лучшимъ ученикомъ Конки былъ превосходный виртуозъ Грегоріо Гульельми, родившійся въ 1714 году, работавшій въ Вѣнѣ и въ Берлинѣ и скончавшійся на службѣ при дворѣ Екатерины II въ Петербургѣ въ 1773 году. Блестящій эскизъ къ несостоявшейся монументальной работѣ мастера «Екатерина во славѣ» хранится въ большомъ Царскосельскомъ дворцѣ. Кромѣ Гульельми нужно въ обширной группѣ второстепенныхъ художниковъ

XVIII вѣка еще назвать: генуэзцевъ — братьевъ Парроди (Доменико 1668 — 1740 и Джованни Баттиста 1674 — 1730 — автора эффектнаго плафона въ римской церкви S. Pietro in Vincoli), болонцевъ — Джузеппе Маркези Сансоне (1700 — 1771) и Джузеппе дель Соле (1674 — 1719), веронцевъ — блестящаго Антонио Балестра (1666 — 1740) и Джорджо Анзельми (+ 1797) автора забавной росписи „залы рѣкъ" въ мантуанской „Реджіи", піемонтцевъ — ученика Тревизани Клаудио Бомонъ (1694 — 1766), автора росписи галереи въ туринскомъ королевскомъ дворцѣ и Л. Вакка (1771 — 1854), шедшаго по стопамъ Кортоны, римлянина Андреа Одацци (1663 — 1740), венеціанцевъ — Антонио Молинари (1665 — 1727), Санто Піатти (1687 — 1747), Гаспаро Дидзіани, бывшаго также превосходнымъ театральнымъ декораторомъ, Джованни Антонио Пеллегрини (1675 — 1741) — автора знаменитаго плафона въ „Залѣ Миссисипи" въ парижскомъ банкѣ Джона Ло, Джов. Б. Крозато (+ 1756), работавшаго въ Россіи Франческо Фонтебассо (1709 — 1769) и Якопо Гварана (1720 — 1796). И этимъ мы далеко еще не исчерпали всѣхъ лучшихъ представителей декоративной живописи въ Италіи XVIII вѣка, а чтобы нѣсколькими словами охарактеризовать достоинства мастеровъ данной группы, достаточно, если мы укажемъ на то, что не слишкомъ посвященные люди готовы принять любое ихъ произведеніе за произведеніе „первыхъ величинъ" и „настоящихъ именъ художественной биржи". Сколько картинъ Петрини и Карлоне ходятъ за Тьеполо, сколько картинъ Одацци — за Кортону, сколько Пеллегрини — за Лемуана, сколько Торелли — за Буше!



М. А. Караваджо. Фрукты. Амброзіана въ Миланѣ

IX.



Характернымъ и наиболѣе прославленнымъ въ свое время искусствомъ Италіи XVII и XVIII вѣковъ былъ академизмъ во всѣхъ его развѣтвленіяхъ, а также отчасти связанное съ академической доктриной [illegible] творчество [illegible] и офиціальнаго [illegible]. Но рядомъ съ этимъ grand'art'омъ существовало другое искусство, отвѣчавшее не столько требованіямъ богатыхъ и могущественныхъ людей, сколько вкусамъ скромныхъ художественныхъ [illegible] понимать живопись. Это другое искусство, существовавшее скорѣе для [illegible] [illegible] торые народные [illegible] Италія продолжала играть въ глазахъ офиціальной Европы роль первой ху-

дожественной страны не за это скромное искусство, а за дѣятельность Карраччи, Гвидо, Джордано, Солимены и Тьеполо. Но разнообразные художники, стекавшіеся въ Италію со всѣхъ концовъ міра и не желавшіе непремѣнно взбираться на какіе-то Олимпы и Парнасы, находили и для себя здѣсь пищу. Въ свою очередь, колоніи иностранцевъ, образовавшіяся въ Римѣ, во Флоренціи и въ Венеціи, стали вліять на скромное, интимное мѣстное искусство.

Это заслоненное официальнымъ искусствомъ творчество, отражавшее простую жизнь, нашло себѣ самое яркое выраженіе въ такъ называемомъ «натурализмѣ». Вѣрнѣе, въ натурализмѣ оно нашло себѣ объединеніе, извѣстную систему и теоретическое обоснованіе. Но и помимо натурализма, какъ наиболѣе опредѣлившагося и выдѣлившагося теченія, мы видимъ много независимыхъ другъ отъ друга проявленій той же потребности въ сосредоточенной и непосредственной художественной работѣ. Цѣлыя группы остаются внѣ круга вліянія «натурализма» и все же отражаютъ жизнь безъ оттѣнка велерѣчія и театральности. Другія группы или отдѣльные художники заражаются натурализмомъ, но умѣютъ соединить его принципы съ большой свободой, и какъ разъ нѣсколько самыхъ отрадныхъ явленій въ итальянской живописи поздняго барокко принадлежатъ къ этой «средней» категоріи.

Натурализмъ — какъ и параллельное ему академическое теченіе — есть результатъ общихъ культурныхъ условій, а не усилій отдѣльныхъ личностей. Однако, Микель-Анджело Меризи, прозванный по мѣсту своего рожденія «Караваджо» [28], является несомнѣнно самымъ яркимъ представителемъ художе-

[28] Старинные біографы Караваджо относятъ годъ рожденія [illegible] «da Caravaggio» къ 1569 г., однако, подъ этимъ годомъ рожденіе художника въ регистрѣ приходской церкви Караваджо (съ 1569 г. только и начинаются метрическія записи въ немъ) не помѣчено, и нужно думать, что скорѣе всего Караваджо былъ сверстникомъ братьевъ Карраччи, иначе говоря — дату его рожденія нужно отодвинуть до 1560 г. Сохранилось преданіе, что Микель-Анджело былъ сыномъ каменныхъ дѣлъ мастера и что, будучи самъ занятъ на постройкахъ, [illegible] помогалъ художникамъ при работахъ надъ стѣнной живописью. Нѣсколько лѣтъ онъ провелъ въ Миланѣ, затѣмъ [illegible] въ Римъ, [illegible] — сначала посѣтилъ Венецію [illegible] на него глубокое впечатлѣніе произвелъ Джорджоне. Въ Римѣ К. для заработка поступилъ въ [illegible] Арпино, но затѣмъ сошелся [illegible] ство кардинала дель Монте. Религіозныя картины Караваджо [illegible]

[illegible]

время игры въ мячъ съ [illegible] Караваджо смертельно ранилъ его; это было [illegible] мая 1606 г., при чемъ [illegible] художникъ чуть не лишился жизни [illegible] Палестрину (по другимъ свѣдѣніямъ въ [illegible], по третьимъ — въ Паліано), а оттуда въ [illegible] [illegible] ордена Алофа де В[illegible] Мальту, гдѣ онъ [illegible] Карав[illegible] [illegible] на себя гнѣвъ [illegible] хотѣлъ [illegible] Римъ, когда его [illegible] власти. [illegible] свое имущество, [illegible]

ственныхъ исканій даннаго порядка, и за нимъ же остается заслуга придачи направленію, поборникомъ котораго онъ былъ, большой авторитетности. Значительную роль при этомъ сыгралъ его личный характеръ: неуломимая твердость и упорство, доходящее почти до тупости, смѣлый авантюристскій духъ и даже извѣстная грубость. Схоластическимъ тонкостямъ академиковъ онъ противопоставилъ простую истину: жизнь красива, и надо ее изображать какой она есть, — а въ доказательство этого онъ бралъ на улицѣ и въ тавернахъ самые незамысловатые сюжеты и изображалъ ихъ безъ всякихъ прикрасъ. Картины выходили дѣйствительно заманчивыми, достойными интереса. Разумѣется, для венеціанцевъ, имѣвшихъ уже цѣлую школу подобныхъ же реалистовъ, это не было новостью. Но въ Венеціи Караваджо и побывалъ только для того, чтобы поучиться на картинахъ Джордано и Бассано, всю же свою дѣятельность онъ посвятилъ Риму и югу Италіи, гдѣ, напротивъ того, среди творчества маньеристовъ, въ родѣ Чезари и Цуккаро, и еще до появленія Караччи[15], картины грубаго здоровяка-ломбардца произвели освѣжающее дѣйствіе. Всѣ вокругъ лгали и изолгались до такой степени, что даже не могли себѣ представить художественной жизни внѣ лживой изощренности. И вотъ оказалось, что можно написать голую правду, и это будетъ тоже искусство, своеобразно пріятное искусство, правда, нѣсколько неподходящее для парадныхъ чертоговъ и для элегантныхъ часовенъ, но вполнѣ пригодное для интимнаго любованія въ кабинетѣ «дилетанта».

И вотъ еще чѣмъ была живописная проповѣдь Караваджо: она будила въ юныхъ художникахъ жажду къ здоровой правдѣ, она указывала имъ путь если и менѣе блестящій, нежели путь маніеристовъ и декораторовъ, то несравненно болѣе отрадный для самихъ же творцовъ. Караваджо основатель **художественнаго наслажденія этюдомъ**. До конца XVI вѣка итальянскіе художники (не считая нѣкоторыхъ венеціанцевъ) писали, отвѣчая главнымъ образомъ спросу заказчиковъ или имѣя въ виду извѣстный спросъ. Теперь они стали писать и **для себя**, наслаждаясь возможностью близкаго подхода къ натурѣ. Въ первые годы XVII вѣка побѣда досталась въ Италіи велерѣчивому, офиціально-парадному искусству, а натуралисты, презираемые эстетической критикой, оказались въ меньшинствѣ. Но мало-по-малу именно они стали настоящими тріумфаторами исторіи искусства — сначала скорѣе внѣ предѣловъ Италіи, съ [illegible] же вѣка натурализмъ, обойдя всѣ страны

изъ Неаполя въ Римъ [illegible] ...никъ Караваджо — Аннибале Карачч[illegible] ... 1728 ... стр. 119 ... [illegible] ...burg, 1908; L. Ven[illegible] ...въ «L'Arte» 1910, III и IV, Rob. Longhi «Due opere» [illegible]

Европы, вернулся на свою родину и настолько проникъ итальянское искусство, что въ настоящее время оно все «натуралистично», однако увы безъ оттѣнка той героической честности, которая была главной прелестью Караваджо и его послѣдователей.

Странно только то, что, если съ «натурализма» слѣдуетъ начинать всю исторію живописи, посвященной исключительному изображенію видимости, а слѣдовательно, и исторію одной изъ главныхъ отраслей такой живописи — пейзажа, то все же самого основателя натурализма, Караваджо невозможно зачислить въ категорію пейзажистовъ. Въ этомъ сказывается его принадлежность къ вѣку, начавшемуся съ Буонарроти. И Караваджо преимущественное вниманіе обращалъ на человѣческую фигуру, и, благодаря этому, его скорѣе всего можно зачислить въ «жанристы». Однако, какъ піонеръ, художникъ и не могъ разбрасываться, а, съ другой стороны, его, очевидно, соблазняло вести борьбу на той же почвѣ, на которой стояли его враги «историки», — на почвѣ фигурной живописи. Фигуристами оказались затѣмъ и всѣ непосредственные подражатели Караваджо: французъ Валентэнъ, испанцы — Майно, Сурбаранъ, Рибейра и Веласкезъ, нидерландцы — Ромбоутсъ, Зегерсъ, Хонтхорстъ и Стоомеръ и, наконецъ, итальянцы — Манфреди, Борджанни, Спада. Однако самый принципъ, провозглашенный Караваджо, имѣлъ все же колоссальное вліяніе на все дальнѣйшее теченіе европейской живописи въ цѣломъ, и въ томъ числѣ и на пейзажъ. Болонцы, съ Караччи во главѣ, указывали, что для писанія пейзажа нужно учиться у венеціанцевъ и что при этомъ нужно исправлять формы природы согласно законамъ изящнаго вкуса. Эта проповѣдь породила прекрасную отрасль пейзажной живописи — «историческій пейзажъ». Но еще значительнѣе было творчество тѣхъ художниковъ разныхъ національностей, которые, напитавшись въ Италіи идеалами искусства, возникшими въ послѣдніе десятилѣтія XVI вѣка, распространили воззваніе, обращенное Караваджо къ фигурной живописи, и на пейзажъ. Они утверждали, что вообще «нѣтъ лучшаго учителя, нежели природа», и, благодаря этой новой теоріи, находившей все больше и больше адептовъ (въ тотъ моментъ, когда религія уже не могла питать души художниковъ), видоизмѣнилось въ сторону правдивости творчество уже славившагося въ Римѣ Пауля Бриля; благодаря ей развилось искусство Эльсгеймера; эта же проповѣдь помогла голландской школѣ преодолѣть завлекшій ее маньеризмъ и способствовала развитію «національнаго» пейзажа.

Къ сожалѣнію, мы очень мало знаемъ о личности [illegible] «натурализма» — о Караваджо. Старинные біографы [illegible] академическому толку, относились къ Караваджо кто съ негодованіемъ [illegible] «недовѣріемъ» и, по этой причинѣ, сохранили для потомства лишь ничтожную

М. А. Караваджо. Св. Іеронимъ. Галлерея Боргезе. Римъ.

горсточку анекдотовъ, преимущественно касающихся его мрачнаго, сварли-
ваго характера, и даже не потрудились составить толковый перечень его
главныхъ работъ. Съ теченіемъ времени [illegible] мастерѣ [illegible]
лось еще вслѣдствіе того, что ему стали приписывать всѣ картины, на ко-
торыхъ персонажи были [illegible] черными [illegible]
привело къ полному [illegible] Караваджо въ число живописцевъ
[illegible]
[illegible]
что оно принадлежитъ кисти мастера, и тѣмъ, что особенно близко подхо-
дитъ къ этимъ неоспоримымъ вещамъ. Къ [illegible]
[illegible]

Всѣ четыре картины, написанныя Кара-
ваджо для церкви S. Luigi dei Francesi, портретъ
гроссмейстера Алофо де Виньякуръ въ Луврѣ, [illegible]
тиканское «Положеніе во гробъ» [illegible]
[illegible] Богоматери», [illegible]
[illegible] Римъ.

среди картинъ, особенно близко къ нимъ подходящихъ, мы находимъ рядъ первоклассныхъ шедевровъ: «Отдыхъ на пути въ Египетъ» и «Магдалину» въ римской галлереѣ Доріа, эрмитажныя картины «Музыкантъ» и «Мученіе св. Петра», берлинскія двѣ аллегоріи и, наконецъ, восхитительный натюр-мортъ въ Брерѣ.

На основаніи этихъ картинъ и на основаніи скудныхъ свѣдѣній, сообщаемыхъ старинными историками, у насъ имѣется и нѣкоторое представленіе о художественномъ развитіи мастера. Получивъ первыя впечатлѣнія на родинѣ, въ Ломбардіи, въ Миланѣ и его окрестностяхъ, гдѣ, вѣроятно, мастера особенно должны были плѣнить произведенія такихъ «крѣпкихъ» и правдивыхъ художниковъ, какими были Бельтраффіо и Гауденціо, Караваджо затѣмъ проводитъ годы ученія въ Венеціи и въ Пармѣ. Сохранились свѣдѣнія о томъ, что на него сильнѣйшее впечатлѣніе произвели Джорджоне и Корреджо, но къ этимъ двумъ именамъ, исходя изъ самыхъ его произведеній, необходимо прибавить Тиціана, Бассано и Тинторетто. Затѣмъ Караваджо попадаетъ въ Римъ, гдѣ въ борьбѣ за существованіе и за успѣхъ онъ созрѣваетъ какъ художникъ и человѣкъ; постепенно передъ нимъ выясняется его миссія — служить оплотомъ противъ натиска эстетической схоластики. Третій періодъ, завершающійся безвременной гибелью художника, посвященъ усиленной пропагандѣ его теоріи, получающей даже иногда оттѣнокъ чего-то скандальнаго. Въ испанскомъ Неаполѣ вокругъ мастера образовывается школа, быстро получающая значеніе какого-то питомника испанской живописи; пребываніе и авантюры Караваджо на Мальтѣ окружаютъ его имя ореоломъ романтики, что въ чрезвычайной степени должно было способствовать распространенію его славы по всему міру.

Разумѣется, то, о чемъ говорилъ Караваджо (и еще громче говорили его произведенія), не было совершенной новостью. Нѣкоторыми сторонами своего творчества онъ подходитъ какъ къ своимъ соотечественникамъ (особенно, повторяемъ, къ Бельтраффіо и къ Бассано), такъ и къ итальянизирующимъ фламандцамъ (къ Питеру Эртсену, къ Бёклару и отчасти къ Ломбарду). Однако все же не много можно найти въ исторіи живописи художниковъ столь же самобытныхъ, столь же упорныхъ и цѣльныхъ, какъ Караваджо, и его произведенія рѣзко отличаются какъ отъ картинъ его предшественниковъ, такъ и отъ картинъ его современниковъ. Свою принадлежность къ эпохѣ [illegible] Караваджо выражаетъ въ томъ, что и у него живопись пріобрѣтаетъ [illegible] ность, ту расчетливость (однако не разсудочность [illegible]) [illegible] болонскимъ академикамъ и которая совершенно отсутствовала въ непосредственномъ творчествѣ Чинквеченто. Онъ [illegible] отличается тѣмъ, что каждый штрихъ [illegible] жизни правды, [illegible] мы умышленно не говоримъ [illegible] къ природѣ въ цѣломъ онъ скорѣе равнодушенъ [illegible]

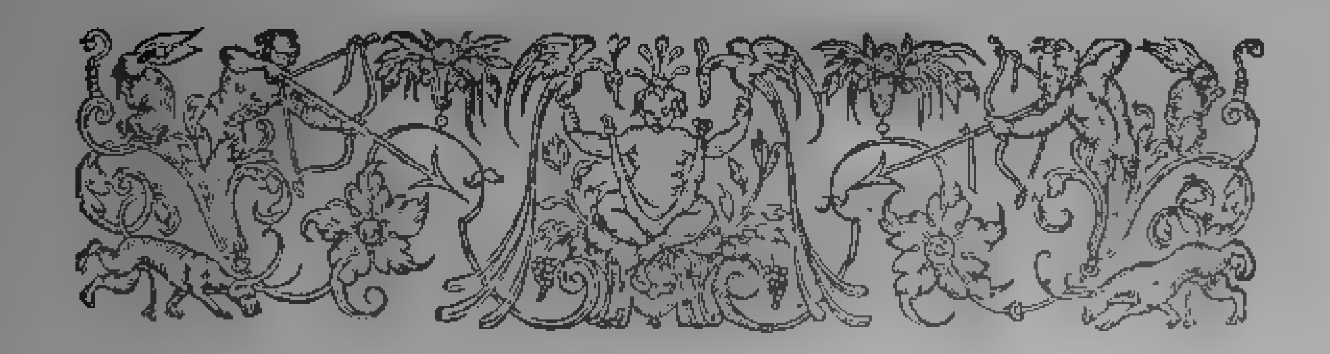
ваджо лишь тѣмъ, что онъ видѣлъ въ двухъ шагахъ отъ себя въ тиши своей мастерской, что, такъ сказать, «подновало его прелестью осязаемости».

Караваджо сынъ каменщика, и въ немъ самомъ есть что-то каменное, скульптуральное. Ему чужды прелести атмосферы, дымки, лежащей на долях одаренности широкаго горизонта. Но зато съ тѣмъ большимъ увлеченiемъ лѣпитъ онъ каждую форму, къ которой онъ можетъ тутъ же прикоснуться и вѣдь, радость въ творчествѣ скульптора — касанiе. Его искусство материалистично не только по убѣжденiю, но по самому «существу его вкуса». Онъ обожаетъ плоть, онъ ищетъ и въ живописи передать этотъ свой культъ, онъ хочетъ заставить другихъ почувствовать всю прелесть того соотношенiя, которое существуетъ между наслажденiемъ «стереоскопiей» зрѣнiя и всѣми радостями, исходящими отъ осязанiя. Въ этомъ онъ духовный предокъ цѣлаго ряда художниковъ, начиная отъ голландскихъ натюрмортистовъ и кончая Сезанномъ.

Но этого мало. Караваджо истинный вдохновитель и величайшаго поэта живописи — Рембрандта. Чего, чего только не было высказано про грубость и низменность его вкуса, про его кощунственное отношенiе къ священному писанiю. Одну изъ его религiозныхъ картинъ (берлинскаго «Св. Матвѣя») прямо не допустили въ церковь, для которой образъ былъ написанъ, другiя цитировались въ теченiе вѣковъ въ качествѣ «вызововъ благочестивому чувству». На самомъ же дѣлѣ, мистикъ Рембрандтъ долженъ былъ чтить въ Караваджо того художника, который задолго до него подошелъ къ священнымъ темамъ съ простой искренностью, съ чисто «личнымъ переживанiемъ». Слѣдовало бы и нашему Иванову и англiйскимъ прерафаэлитамъ [13] такъ же относиться къ Караваджо, ибо именно онъ, а не какой-нибудь Доменикино проповѣдывалъ то, въ чемъ они видѣли главное основанiе искусства: полную искренность, полную правдивость. Кто это выдумалъ, что на лицѣ Марiи въ луврской картинѣ выражено все безобразiе тлѣнiя, или что капитолiйское «Положенiе во гробъ» имѣетъ видъ эпизода какого-либо кермеса? Какъ это характерно для Италiи барокко, что эти двѣ картины, въ которыхъ всякая театральщина, всякiй пафосъ замѣнены строгой и вдумчивой передачей событiй въ томъ видѣ, въ которомъ они представлялись внутреннему взору художника, эти двѣ картины подверглись надругательству такого осужденiя, что даже въ наше время оно не утратило своего значенiя.

[illegible]

Сколько также всегда говорилось и говорится о злоупотребленіи освѣщенія Караваджо, въ какую тяжкую вину ставилось мастеру его предпочтеніе рѣзкихъ контрастовъ свѣта и тѣней. Однако, по провѣркѣ оказывается, что и эти критики основаны на недоразумѣніи. Начать съ того, что вовсе не всѣ картины мастера отличаются чернотой: «Бѣгство въ Египетъ» и «Магдалина» въ галлереѣ Доріа или «Гадалка» въ Луврѣ оживлены золотистыми рефлексами и прямо пропитаны свѣтомъ. Но и тамъ, гдѣ дѣйствительно Караваджо увлекается чернотой тѣней, это отнюдь не является чѣмъ-то уродливымъ. Чернота тѣней позволяла мастеру достигать предѣльнаго выраженія выпуклости, скульптуральности; она же сообщала его искусству что-то строгое, служила ему средствомъ «стилизаціи», облагораживанія. Наконецъ, въ этой же особенности лучше всего выразилось что-то глубоко скорбное, жившее въ душѣ Караваджо, какая-то присущая его характеру романтическая печаль, накинувшая и на всѣ перипетіи его жизни свое мрачное и красивое покрывало. Рембрандту удалось, не разсѣивая самой этой мглы, пронизать ее свѣтомъ молитвы и неисчерпаемаго упованія. Душа же итальянца-декадента болѣе погружена въ тоску, менѣе доступна надеждѣ и мистическимъ радостямъ. Но несомнѣнно все же, что именно Караваджо, а не кому-либо иному, Рембрандтъ обязанъ всей своей «брюнистской системой» и тѣмъ, что онъ подошелъ къ религіознымъ задачамъ съ той простотой, съ тѣмъ «мистическимъ реализмомъ», которые вообще въ то время должны были казаться ересью и нелѣпостью.



Манфреди. Гадалки. Галлерея Питти. Флоренція

X

АЖЕ если бы мы сузили понятіе о потомствѣ Караваджо до круга тѣхъ художниковъ, которые со[illegible] прямую отъ него зависимость, то мы и тогда встрѣтили бы очень значительную группу. Новаго по существу эти мастера не привнесли къ тому, что было найдено Карава[illegible] чительной степени. Благодаря имъ (и несмотря на все [illegible] ченіе академиковъ и маньеристовъ) натурализмъ пустилъ глубокіе корни, и ученіе его распространилось [illegible] были итальянцами, однако [illegible] французы, и испанцы, и нидерландцы, и [illegible] испанскую школу XVII вѣка можно ра[illegible] [illegible] и фла[illegible]

[illegible]

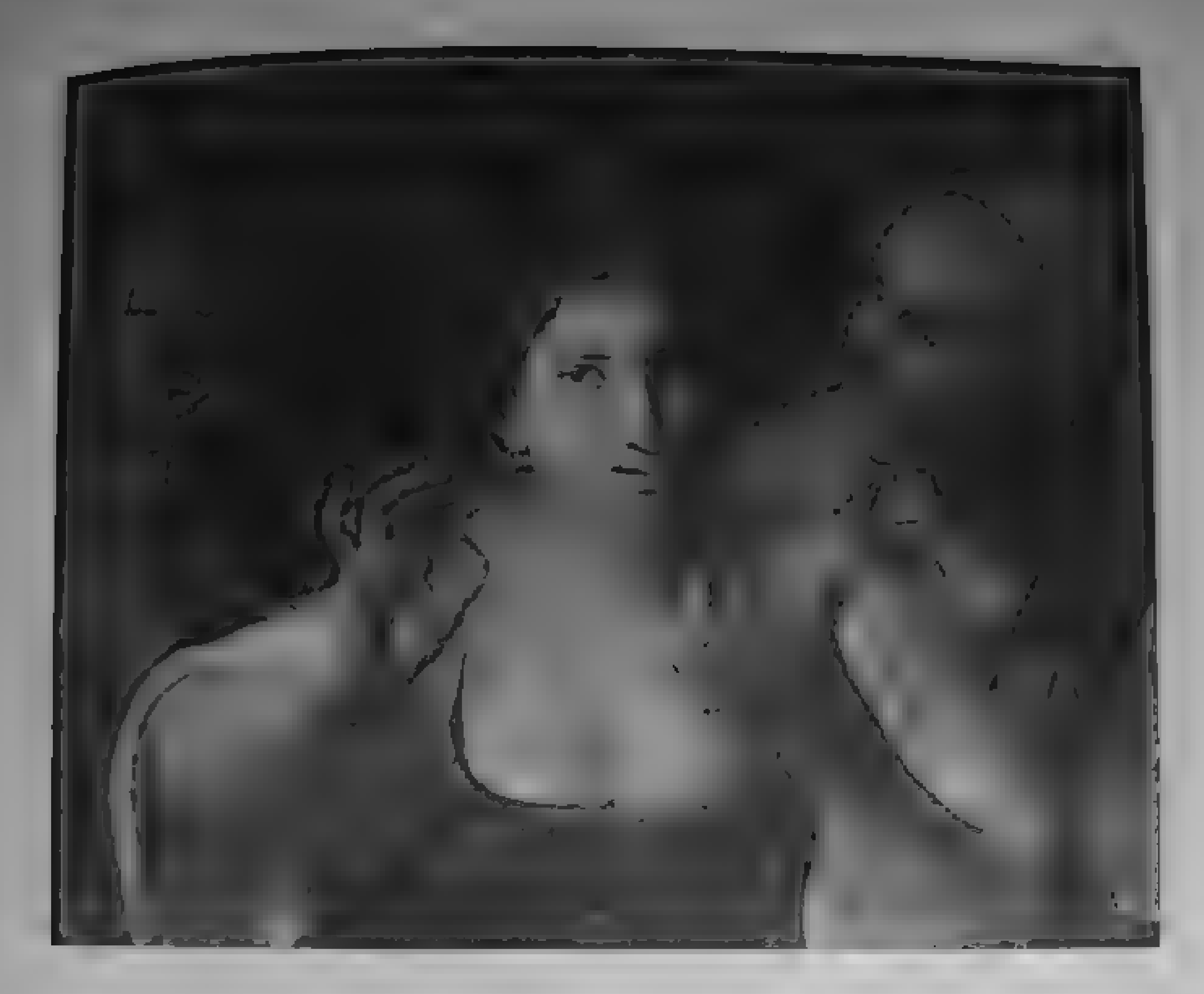
номъ поворотѣ отъ маньеризма и эклектизма къ живой и простой правдѣ особенно обязаны Караваджо и «караваджистамъ», имѣвшимъ въ началѣ XVII вѣка огромное вліяніе на воспитаніе общественнаго вкуса. Выйдя изъ той же Италіи, считавшейся непогрѣшимымъ авторитетомъ хорошаго вкуса, изъ той Италіи, откуда до сихъ поръ художники Фландріи и Голландіи получали программу «романистскаго» академизма, теперь пришла вѣсть объ освобожденіи отъ условностей «благороднаго стиля», о дозволенности тѣхъ художественныхъ пріемовъ, которые были безконечно болѣе близки душѣ потомковъ Эйка и Брейгеля, нежели пріемы Рафаэля и Микель-Анджело.

Въ группу «натуралистовъ», непосредственно примыкающихъ къ Караваджо, входятъ, за исключеніемъ испанцевъ, о которыхъ рѣчь впереди, итальянцы: Спада, Манфреди, Сарачени, Риминальди, Борджіанни, Артемиза Джентилески, Серодине[134], французъ Валентэнъ (а также братья Ленэнъ, къ которымъ мы обратимся впослѣдствіи), нидерландцы: Янсенсъ, Зегерсъ, Т. Ромбоутсъ, оба Хонтхорста, Ц. в. Эвердингенъ, Я. Билартъ, Я. Г. Кейпъ, А. Линесхотенъ, В. Крабетъ, В. в. д. Валькертъ, [illegible] Зантвоортъ, П. де Гребберъ, Бабюренъ, Альдеверельдъ, Іоахимъ Гоукгестъ[135]; нѣмецъ Зандрартъ[136]

твіе испанскимъ національнымъ духомъ, что разсматривать [illegible] творчество [illegible] аколитовъ) въ этомъ мѣстѣ, было бы натяжкой.

[134] Объ интересномъ, красивомъ Orazio Borgianni (1578—1616), вернувшемся въ Римъ изъ Испаніи въ 1604 г., см. обстоятельную статью R. Longhi въ «L'Arte», 1914, 7. Изъ картинъ мастера особенно интересны портреты св. Карла Борромейскаго въ San Carlo alle [illegible] и въ галлереѣ Colonna. Его автопортретъ въ Accademia San Luca предвѣщаетъ Креспи; его «Мертвый Христосъ» въ Galleria Spada — Рубенса и Рембрандта. — Натурализмъ дочери О. Джентилески Артемизы Джентилески (1590—1642) носитъ «[illegible]» характеръ. Особенно интересно [illegible] «Убіеніе Олоферна» въ Неаполѣ. [illegible] картинъ [illegible] 1598, Локарно — 1638) сохраняются въ собраніи Луино, близъ Лугано. Превосходенъ подписной портретъ [illegible] [illegible] [illegible] можно [illegible] [illegible] умеръ въ [illegible] около 1631. [illegible] не боится изображать событія и лица точно такими, какими они ему представлялись въ дѣйствительности. [illegible] портретъ въ Бреро [illegible] правдой. [illegible] «Die [illegible]» [illegible]

[illegible] краткія свѣдѣнія о тѣхъ [illegible] [illegible] мастеровъ, на которыхъ мы не останавливаемся въ текстѣ. — Jan van Bylert родился въ Утрехтѣ въ 1603 г.; ученикъ своего отца († 1627) и Абр. Блумарта; путешествовалъ по Франціи и Италіи; по возвращеніи поселился въ Утрехтѣ, гдѣ онъ поступилъ въ гильдію въ 1630 г.; послѣдніе годы занимался торговлей красками; умеръ тамъ же 13 ноября 1671 г. Кромѣ крупныхъ картинъ во вкусѣ Караваджо, Б. писалъ и маленькіе сюжеты во вкусѣ Эльсгеймера и Пуленбурга, а также изготовлялъ (для датскаго короля) картоны съ шпалерамъ. Характерныя произведенія мастера украшаютъ музеи Амстердама, [illegible] Брауншвейга, [illegible] Касселя («Сводня»), Кёнигсберга «Игрокъ», 1633 г.), Лондона, [illegible] галлереи гр. Гарраха и кн. Лихтенштейна. [illegible] родился въ Дортрехтѣ въ 1594 г. [illegible] [illegible] Альберта Кейпа [illegible] отца и Абр. Блумарта [illegible] 1628 [illegible] въ Дордрехтѣ въ 1642 [illegible] Амстердамѣ [illegible] [illegible] умеръ въ 1675 г. [illegible]



Карло Сарачени, Суета, Галлерея Корсини Римъ

[illegible]чомъ Скрета [17]. Всѣ эти художники избрали своей [illegible] картины свѣтскаго характера и даже въ тѣхъ случаяхъ, когда они обращались къ религіознымъ сюжетамъ, они трактовали ихъ въ совершенно [illegible]ровомъ пониманіи непремѣнно съ [illegible] [illegible] въ [illegible]

[illegible] II, внукъ знаменитаго [illegible] [illegible] въ Амстердамѣ [illegible] Италіи и во Франціи съ 1698 [illegible] [illegible] же до 1602 г. Произведенія его — въ Амстердамскомъ музеѣ [illegible] около 1580 [illegible] [illegible] также переѣхалъ въ [illegible]

здѣсь [illegible] работъ для Фредерик[illegible] [illegible] Корнелиса Гарлемскаго; кромѣ того, упоминаемъ [illegible]

О. Гвидъ [illegible]. Амуръ. Галлерея Питти. Флоренція

величину и при пользованіи тѣмъ потребнымъ или искусственнымъ освѣщеніемъ, къ которому сталъ прибѣгать самъ Караваджо для придачи своимъ картинамъ наибольшей пластичности и убѣдительности.

Изъ перечисленныхъ мастеровъ, едва ли не ближе всѣхъ къ Караваджо стоитъ уроженецъ Франціи Валентэнъ [138]. И онъ, подобно большинству «караваджистовъ», прибывъ въ Римъ около 1620-го года, не могъ уже застать въ живыхъ «отца натурализма». Тѣмъ ярче свидѣтельствуетъ о силѣ вліянія Караваджо то, что формулы его искусства были съ совершенной точностью заимствованы и впитаны даже тѣми изъ его послѣдователей, которые, подобно Валентэну, о немъ самомъ могли судить лишь [illegible] которымъ оставалось изучать работы мастера, разбросанныя по [illegible] и коллекціямъ. Затруднительно было бы опредѣлить, въ чемъ [illegible] чаются картины Валентэна отъ произведеній его вдохновителя. Все [illegible]

[illegible] умеръ въ Амстердамѣ 26 ноября 1669 г. [illegible] декоративныя аллегоріи [illegible] Произведенія А.-С. въ амстердамской ратушѣ, въ [illegible], въ Гаагскомъ музеѣ, [illegible] нагой женщины, а также картины по вкусѣ [illegible] возможно, что

былъ ученикомъ Рембрандта [illegible] 1636 [illegible] Амуръ (1633 г.) — [illegible] живописца, друга и повѣренна [illegible] около 1590 г. или 1600 г. [illegible] ученик [illegible] взялъ замка Боссъ [illegible]

[illegible] Кассельской галереи.

ихъ композиція, такъ и мужественный стиль — восходитъ къ Караваджо и являетъ отличительныя особенности послѣдняго съ неменьшей мощью и [illegible]. Лишь въ нѣкоторыхъ случаяхъ сказывается склонность мастера къ большей [illegible], которой онъ могъ [illegible] отъ своего предшест[illegible]

[illegible] музей, [illegible] заря» въ брюггскомъ St. Jacques, портретъ старичковъ супруговъ (1628 г.) въ Будапештскомъ музеѣ, «Нахожденіе Моисея» въ Дрезденской галлереѣ (1634 г.), портретъ юноши тамъ же (1632 г.), «[illegible] [illegible] музеѣ, «Пиръ Артаксеркса» (1622 г.) въ Стокгольмскомъ [illegible] фортовъ. — Dirk van Baburen былъ въ 1611 г. ученикомъ Морельзе (о Морельзе, имѣвшемъ также много «караваджистскихъ» чертъ, мы еще будемъ имѣть случай говорить), въ Утрехтѣ позже [illegible] Италіи, умеръ въ Утрехтѣ послѣ 1623 г. [illegible] съ Рубенсомъ, [illegible] Вальмертомъ и Терборхеномъ. [illegible]

[illegible] «Святое» въ Амстердамскомъ музеѣ

1623 [illegible] 1624 [illegible] «Игуменье» въ Базельскомъ музеѣ [illegible] «Картежники» гравировалъ Скородумовъ. [illegible] Делярова находилась карти[illegible] [illegible] и Марсія» [illegible]

[illegible] 79). Mathieu Akersweerde родился [illegible] умеръ въ 1669 г. Преимущественно [illegible] треты. Въ составѣ Семеновскаго собранія [illegible] Эрмитажъ поступила его картина «[illegible]» (1662 г.). Мастеръ преимущественно [illegible] голландскихъ адмираловъ, [illegible] [illegible] XVII [illegible] [illegible] живописецъ церквей, [illegible] въ 1610 г. [illegible]

Герардъ Зегерсъ. Отреченіе св. Петра. (Император[illegible] Эрмитажъ)

гаемаго учителя — Симона Вуэ — караваджиста, увлекавшагося [illegible] Болоньи и Рима [illegible] въ краскахъ Валентэнъ пожалуй еще болѣе однообра[illegible] еще болѣе [illegible] вѣренъ [illegible] пріемкамъ [illegible] некогда Караваджо

1644 г. Ему принадлежитъ картина, бывшая въ собраніи г. Челищева «Христосъ исцѣляетъ женщину», 1625 г. Извѣстны хорошіе портреты мастера.

[12] Joachim Sandrart, живописецъ и историкъ, родился во Франкфуртѣ на Майнѣ 12 мая 1606 г. [illegible] Нидерланд[illegible] [illegible] Петера Иссельбурга въ Нюрнбергѣ, а съ 1 2[illegible] г. Э. Заделера въ Прагѣ [illegible] совѣтовалъ юношѣ обра[illegible] отсюда прерывая [illegible] въ 1[illegible] г. во Франкфуртѣ. Зандрартъ отправляется въ Голландію и поступаетъ въ мастерскую къ Хонтхорсту, котораго онъ сопровождаетъ [illegible]

[illegible]

[illegible]

Живописныя достоинства остальныхъ итальянскихъ караваджистовъ очень неодинаковы. Спада [139] и Манфреди [140] представляются наиболѣе жесткими, наименѣе способными къ передачѣ какихъ-либо «вибрацій». У нихъ фигуры явно позируютъ, а примѣненіе погребнаго освѣщенія приводитъ къ глухой чернотѣ. Тѣмъ не менѣе и они великіе мастера въ передачѣ тѣла и въ характеристикѣ лицъ. Такія картины, какъ «Св. Доминикъ, сжигающій книги еретиковъ» Спады въ болонскомъ San Domenico, или какъ групповой портретъ охотниковъ Манфреди въ Питти, должны фигурировать среди «классическихъ» произведеній сейченто. Художественная личность венецианца Сарачени [141] до сихъ поръ мало выяснена, но, кажется, его слѣдуетъ считать выразителемъ крайней степени нѣжности, на которую способна живопись караваджистовъ. — По нѣсколькимъ картинамъ тосканца Риминальди [142], этотъ

Зандрарта [illegible] разбросаны по галлереямъ Вѣны (галлерея [illegible]), Франкфурта, Шлейсгейма (едва ли не лучшее изъ [illegible] мастеромъ — серія «Мѣсяцевъ» 1644 г.), Франкфурта, Рейна. Изъ сочиненій [illegible] особенный интересъ представляетъ «Teutsche Academie der edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste» [illegible] 1675 [illegible], имѣющая для исторіи нѣмецкой живописи почти то же значеніе, какъ трудъ Вазари для итальянской. Cм. Paul Kutter [illegible] Strassburg 1907 и J. [illegible] Sponsel [illegible] kritisch gesichtet. Dresden 18[illegible]. Отчасти къ караваджистамъ можно причислить среди нѣмецкихъ живописцевъ [illegible] Іота, о которомъ мы говорили.

[illegible] Karel Screta Ssaotnovsky z Zawocziez, родился въ Прагѣ въ 1605 г.; художественное воспитаніе получилъ въ Венеціи (у Лейса?), въ Болоньѣ, Флоренціи и въ Римѣ (1634); по возвращеніи въ Прагу принятъ въ 1644 г. членомъ живописной корпораціи (съ 1653 по 1661 г. — ея старшина). Умеръ въ Прагѣ 1 августа 1674 г. Картины Скреты отличаются очень красивой живописью [illegible] корпретомъ, находятся въ пражскомъ Рудольфинумѣ и въ Дрезденской галлереѣ. [illegible] Screta [illegible] 1889.

[illegible] извѣстнаго также подъ прозвищемъ [illegible] родился, какъ кажется, въ январѣ 1591 г. въ Кульмэ, въ [illegible] предполагается, что [illegible] [illegible] Рима, [illegible] дружбой [illegible] Барберини. Умеръ В. въ Римѣ 7 августа [illegible] мастера особенно замѣчательно «Мученіе свв. Процесса и Мартиніана» [illegible] въ San Pietro [illegible] тѣсть въ [illegible] Антвер- [illegible] Барберини (галлерея Барберини) [illegible] четырьмя превос- [illegible] въ Анненомъ дворѣ. [illegible] XVII [illegible]

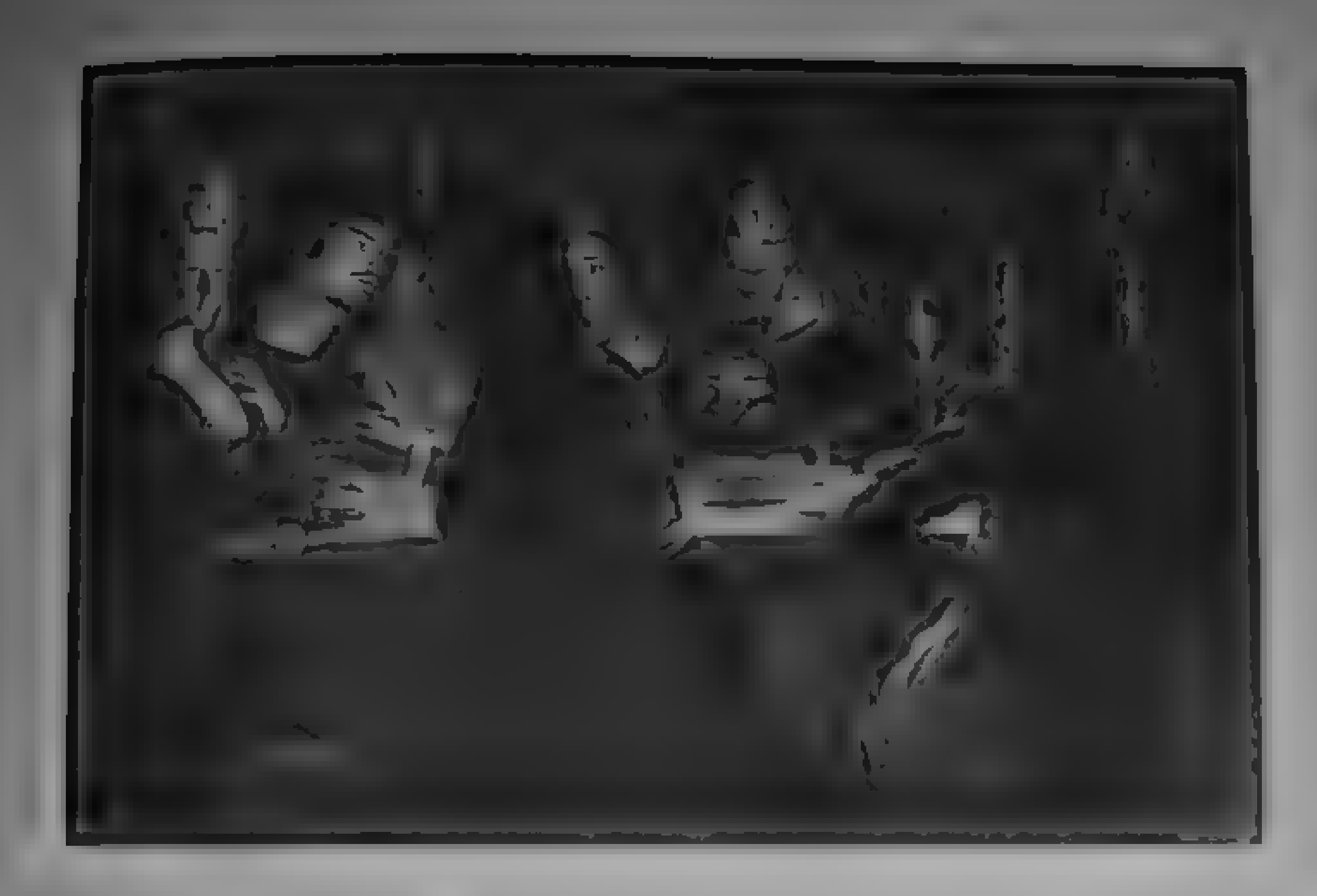
меньшей степени вліяніе Караваджо, и между ними такихъ большихъ мастеровъ, какъ Себастіена Бурдона и братьевъ Ленэнъ, — однако, о нихъ мы все почитаемъ говорить въ связи съ обсужденіемъ всей французской живописи, такъ какъ «историческое ихъ мѣсто» тамъ, а не въ Италіи.

[139] Leonello Spada, сынъ бѣдныхъ родителей, родился въ Болоньѣ въ 1576 г. Поступивъ [illegible] въ Академію Карраччи, онъ скоро [illegible] ружилъ незаурядное дарованіе. Первое руководство въ живописи С. получилъ отъ Чезаре Баглione, также познавшаго, несмотря на свое отрицательное отношеніе къ Караваджо, подъ вліяніе послѣдняго) и отъ Джироламо Курти [illegible]. Считается далѣе, что, поступивъ [illegible] къ Караваджо, Спада сопровождалъ мастера во всѣхъ его путешествіяхъ, служа ему [illegible] помощникомъ, но и натурщикомъ. Вернувшись на родину, мастеръ занялъ высокое [illegible] въ ряду болонскихъ художниковъ [illegible] приглашенъ пармскаго герцога Рануччіо [illegible] его дворъ. Въ Пармѣ Спада и умеръ [illegible] 1622 г. [illegible] въ послѣдніе годы. Картины мастера [illegible] въ Пармской галлереѣ, въ Луврѣ [illegible] въ римской галлереѣ Боргезе [illegible] караваджескій «Концертъ» [illegible]

[140] [illegible] Мантуя [illegible] Манфреди [illegible] Караваджо, умеръ въ Римѣ [illegible] въ 1617 г. [illegible] музеи Вѣны [illegible] Флоренціи [illegible] «Сборъ охотниковъ» [illegible]

[141] Carlo Saraceni, прозванный «Veneziano», родился въ 1585 г. въ Венеціи. Ученикъ К. М. и возможно, что Караваджо; умеръ въ Венеціи въ 1625 г. Значительныя картины мастера [illegible]

[142] Orazio Riminaldi родился въ Пизѣ въ 1598 [illegible]



Герардъ Хонтгорстъ. Пирушка. Уффици. Флоренція.

мастеръ представляется болѣе другихъ одареннымъ въ чисто живописномъ отношеніи: краски его ярче, тѣни мягче, а рисунокъ свободнѣе.

Рядъ нидерландскихъ караваджистовъ открываетъ знаменитый въ свое время антверпенецъ Абрагамъ Янсенсъ[1], вернувшійся изъ Италіи еще до 1601 года и такимъ образомъ принесшій первыя вѣсти о новомъ [illegible] до возвращенія на родину Рубенса. Янсенсъ [illegible] нѣсколько грубоватый художникъ, унаслѣдовавшій отъ Эртсена и Беклара чисто нидерландскую [illegible]

[1] [illegible] родился въ Антверпенѣ въ 1575 [illegible] 1632 [illegible] 1601 г. — мастеръ [illegible] Италію [illegible] 1606 [illegible] Гутманомъ [illegible] въ Антверпенѣ 25 января 1632 г. [illegible] 1610 г.) въ Антверпенскомъ музеѣ [illegible] Карлъ «Помона» и «Аталанта» въ Берлинскомъ музеѣ [illegible]

[illegible]» манерѣ плотность и «крѣпость» вещей. Отъ Караваджо Янсенсъ пріобрѣлъ то красивое спокойствіе, которое замѣнило ему модную въ интернаціональной живописи конца XVI вѣка вертлявую изощренность, а главное, — на примѣрахъ итальянскаго мастера онъ выучился во всемъ обращаться къ натурѣ. Янсенсъ по духу скорѣе голландецъ, нежели фламандецъ, и, кажется, ему болѣе, чѣмъ кому либо обязанъ развитіемъ своего специфическаго вкуса величайшій рядомъ съ Рубенсомъ, художникъ Фландріи — Іордансъ, также во многихъ отношеніяхъ тяготѣвшій скорѣе къ трезвому матеріализму, характерному для сѣверныхъ Нидерландовъ, и сумѣвшій достичь полнаго совершенства въ томъ самомъ, на что указывали Караваджо и Янсенсъ, а именно — въ какомъ то «прославленіи плоти».

Изъ остальныхъ нидерландскихъ караваджистовъ особенно внушительными представляются Гендрикъ Тербрюггенъ [144] и Герардъ Зегерсъ [145], первый удостоился нѣсколько преувеличенной похвалы Рубенса, посѣтившаго мастера въ Утрехтѣ и заявившаго, что Тербрюггенъ «единственный истинный живописецъ Голландіи», второй — авторъ великолѣпнаго, полнаго выраженія и романтической красоты «Отреченія св. Петра» въ Эрмитажѣ и вообще едва ли не самый интересный изъ фламандскихъ мастеровъ, стоявшихъ въ сторонѣ отъ Рубенсовскаго круга. Въ томъ же характерѣ, какъ Тербрюггенъ и Зегерсъ, и очень близко къ самому Караваджо работали фламандецъ Теодоръ Ромбоутсъ [146] и голландецъ Бронкхорстъ [147]. Всѣ четыре мастера отличаются

---

[144] [illegible] Тербрюггенъ родился по однимъ свѣдѣніямъ, въ Оверъ Исселѣ въ 1581 г., по другимъ — въ Утрехтѣ въ 1588 г.; сынъ адвоката, переселившагося въ Утрехтъ изъ-за религіозныхъ [illegible], ученикъ, какъ и большинство голландскихъ караваджистовъ, Абр. Блумарта — «великаго учителя голландцевъ», о которомъ мы еще будемъ говорить въ дальнѣйшемъ; въ 1604 г. Т. отправился въ Италію, гдѣ онъ пробылъ до 1614 г.; съ 1616 г. [illegible] мастеровъ; въ лицѣ германскаго императора, короля испанскаго и князя Радзивилла Т. имѣлъ [illegible] ревностныхъ поощрителей, умеръ [illegible] въ Утрехтѣ 1 ноября 1629 г. Произведенія [illegible] хранятся въ музеяхъ Аугсбурга [illegible] 1627 г. [illegible] 1621 г. [illegible] Копенгагена («Осмѣяніе Христа»), Готы 1627 г. [illegible] Шверина («Освобожденіе св. Петра»), [illegible] 1626 г. [illegible] Мейерсгейма въ Берлинѣ [illegible] «Четыре евангелиста», 1621 г.

[145] [illegible] Зегерсъ [illegible] родился въ Антверпенѣ 17 марта 1591 г.; ученикъ [illegible] Абрагама Янсенса [illegible] 1608 г. [illegible] отправился въ Мадридъ, гдѣ [illegible] работами для Филиппа III, вернулся въ Антверпенъ въ 1620 г. [illegible] 1637 г. [illegible] Фердинанда, въ 1646 г. [illegible] умеръ въ 18 марта 1651 г. [illegible] полный художественный [illegible] прежнюю манеру и сталъ усиленно подражать Рубенсу и ванъ-Дейку. Образцы творчества превосходнаго мастера находятся въ церквахъ Антверпена, Гента и Брюгге (въ послѣднемъ городѣ въ Notre-Dame, шедевръ его второй манеры «Поклоненіе волхвовъ»), а также въ музеяхъ Антверпена, Брюсселя, Мадрида, Вѣны, Стокгольма и др.; рисунки Зегерса — въ Дрезденѣ, въ музеѣ Тейлера въ Гарлемѣ, въ Эрмитажѣ и въ вѣнской Альбертинѣ.

[146] [illegible] Ромбоутсъ родился въ Антверпенѣ 2 июля 1597 г.; ученикъ Франса Ламкфельта и Абрагама Янсенса, еще до полученія званія мастера, Р. посѣтилъ (въ 1616 г.) Римъ и Флоренцію; въ 1625 г. мастеръ жилъ въ Антверпенѣ. Постройка роскошнаго дома втянула художника въ долги, что, какъ кажется, ускорило его кончину (14 сентября 1637 г.). Послѣдніе годы Р. очень приближался къ манерѣ Рубенса, не будучи однако въ состояніи подойти къ роскошному колориту послѣдняго. Для этой второй манеры Ромбоутса [illegible] «[illegible] св. Августина» 1636 г.) въ Антверпенѣ [illegible] картинами, характеризующими [illegible] качества караваджиста, обладаютъ музеи [illegible]

[147] [illegible] въ Утрехтѣ [illegible]

болѣе свѣтлой гаммой и болѣе цвѣтистыми красками, нежели остальные караваджисты.

Самымъ популярнымъ среди голландскихъ караваджистовъ остается до сихъ поръ «Gherardo dalle notti», какъ принято въ Италіи называть старшаго Хонтхорста [148]. И нужно отдать справедливость Хонтхорсту, что его «пирушки» и «концерты», для которыхъ мастеръ предпочитаетъ пользоваться таинственнымъ освѣщеніемъ тусклыми свѣчами и лучернами, до сихъ поръ не утратили своей прелести, до сихъ поръ вводятъ насъ въ интимное пониманіе той дальней эпохи. Въ подобныхъ картинахъ, помимо чисто-техническаго «фокуса», новостью было самое ихъ исполненное уютности настроеніе. Мѣстами Хонтхорстъ нѣсколько сухъ и педантиченъ, ему часто недостаетъ той теплоты художественнаго темперамента, той страстности, которыя составляютъ основную прелесть искусства Рембрандта. Но современники, «не видавшіе еще Рембрандта», должны были относиться къ мастеру безъ тѣхъ запросовъ, которые мы къ нему предъявляемъ, и, въ частности, самъ Рембрандтъ былъ несомнѣнно во многомъ обязанъ тому изъ своихъ соотечественниковъ, который доказалъ, что достойна вниманія простая правда, полны красоты и поэзіи самыя обыденныя сцены, — стоитъ только художнику внимательнѣе къ нимъ приглядѣться [149].

Заключаетъ рядъ крупныхъ голландскихъ художниковъ круга Караваджо Цезарь ванъ Эвердингенъ [150]. На ряду съ картинами бытового характера [illegible]

[illegible] два «Концерта», 1644 г.), Геттингена (собр. университета), Утрехта («Юпитеръ и Меркурій»). Мастеру принадлежатъ также рядъ красивыхъ офортовъ. См. «Oud Holland», 1886, стр. 212.

[148] Старшій и болѣе популярный изъ братьевъ Хонтхорстъ родился въ Утрехтѣ 4 ноября 1590 г.; сынъ «шпалернаго» живописца (Kleerschryver); ученикъ Абрагама Блумарта, прожилъ нѣсколько лѣтъ въ Италіи. Хонтхорстъ поступилъ въ утрехтскую гильдію въ 1622 г., но въ 1637 г. мы находимъ запись его и въ гаагской гильдіи, что слѣдуетъ поставить въ связь съ заказами, исполнявшимися прославленнымъ мастеромъ для двора штатгальтера (съ 1641 г. онъ состоялъ придворнымъ живописцемъ Вильгельма II); съ 1652 г. Х. снова живетъ исключительно въ Утрехтѣ; въ 1628 г. мастеръ былъ приглашенъ ко двору англійскаго короля Карла I [illegible] не мало работъ Х. исполнилъ и для курфюрста Бранденбургскаго, а также для королевы Богеміи, которую [illegible] въ 1641 г. [illegible] 35 000 гульденовъ. Слава Х. привлекала къ нему массу учениковъ, среди которыхъ мы находимъ [illegible] Вильгельма, Іоанна [illegible] и нѣсколько княжескихъ особъ. Послѣднее время мастеръ [illegible] ванъ-Дейка, однако, аристократическая [illegible] караваджиста [illegible]. Умеръ Хонтхорстъ 27 апрѣля 1656 г. [illegible] нѣсколько [illegible] характерныя [illegible]

тинской галлереѣ Уффицъ, въ Луврѣ, въ Дрезденской и въ Дармштадтской галлереяхъ, въ Эрмитажѣ, наиболѣе значительные портреты въ Гаагскомъ музеѣ и въ пригородномъ замкѣ «Huis ten Bosch». — Подражатели Хонтхорста безчисленны и принадлежатъ къ разнообразнымъ школамъ. Наиболѣе интересны среди художниковъ, специализировавшихся на передачѣ искусственнаго освѣщенія, Маттэусъ Стомеръ (его картины [illegible] 1640 г. [illegible]) [illegible] одна картина въ Эрмитажѣ [illegible], Бернардъ Кейль [illegible] ученикъ Рембрандта, и [illegible] (1635—1677) [illegible] обновили формулу Хонтхорста тѣмъ, что они перешли отъ картинъ съ крупными полуфигурами къ «кабинетнымъ» [illegible] ростъ. См. [illegible] Utrechts, Utrecht, 1880; W. H. Carpenter, [illegible] notices of van Dyck and other painters [illegible]», а также «Oud Holland», 1890, стр. 10; 1891, стр. 194, 189[illegible], стр. [illegible].

[149] [illegible] Рембр[illegible]

[150] Cesar Boetius van Everdingen [illegible] Алькмарѣ около 1617 г.; ученикъ [illegible] 1632 г. Причисленъ въ [illegible] 1648 г. [illegible]

Гверчино. Ночь. Казино Лудовизи. Римъ.

мастеръ попытался (съ 1648-го по 1650 г.), участвуя въ убранствѣ Оранскаго зала въ замкѣ Боскъ, использовать формулы натурализма для декоративной живописи. Однако эти картины Эвердингена, несмотря на всю красоту и яркость ихъ красокъ, поражаютъ той же чертой, которой отличаются многія безвкусныя декоративныя работы XIX вѣка — какой-то неумѣстной въ стѣнописи тривиальностью. Даже работы Греббера, Хонтхорста, Рубенса и Іорданса кажутся, вопреки всей ихъ «матеріальности», [illegible]

[illegible]

среди современниковъ и видѣть въ немъ совершенно своеобразнаго и крупнаго мастера.

Еще одинъ итальянскій художникъ долженъ быть зачисленъ въ ряды караваджистовъ — это Гверчино [15], и какъ разъ ему въ лучшую пору его дѣятельности удалось съ несравненно большимъ успѣхомъ, нежели Эвердингену (и лѣтъ за двадцать до опыта послѣдняго въ Гаагѣ), примѣнить натуралистическіе пріемы къ декоративно-монументальной живописи. «Аврора» въ плафонѣ Казино виллы Лудовизи въ Римѣ менѣе популярна, нежели «Аврора» въ Казино Роспильози, но насколько все же произведеніе Гверчино свѣжѣе и убѣдительнѣе знаменитой фрески Гвидо Рени. Послѣдній удовлетворился помѣстить на потолкѣ красивую картину «барельефной» композиціи, причемъ совершенно не позаботился о требованіяхъ плафонной оптики, пренебрегъ ракурсами и изобразилъ даже дальный пейзажъ. Гверчино, отнесшись къ задачѣ съ полной послѣдовательностью, какъ бы «вскрылъ» потолокъ украшеннаго имъ помѣщенія, и зритель видитъ въ отверзтыхъ небесахъ, поверхъ развалинъ, въ которыя переходятъ стѣны зала, — богиню утра и ея свиту, какъ бы дѣйствительно несущимися надъ головой. Фреска пострадала отъ времени и реставрацій, но, вѣроятно, въ тѣ дни, когда она была только что написана, она давала полную иллюзію правды и должна была казаться прямо чудесной. И нынѣ она все еще чаруетъ какъ остроуміемъ своего trompe l'oeil, такъ и бравурностью исполненія. Восхитительны также сочетанія ея густыхъ красокъ, объединенныхъ нѣсколько черноватыми тѣнями.

---

[15] [illegible] Francesco Barbieri, прозванный за [illegible] родился 2 февраля 1591 г. въ Ченто (Феррарская область), ученикъ [illegible] посредственныхъ живописцевъ въ Болоньѣ, а также Лодовико Караччи, очень рано художникъ обнаружилъ свое исключительное дарованіе [illegible] Ченто [illegible] Мантуанскаго [illegible] Гверчино отправился въ Римъ, гдѣ онъ пробылъ до смерти своего покровителя, папы Григорія XV (въ 1623 г.), послѣ чего мастеръ поселился въ Ченто, исполняя безчисленные заказы, поступавшіе къ нему со всѣхъ концовъ Италіи, а иногда переѣзжая [illegible] городъ для писанія на мѣстѣ картинъ и фресокъ, напр. фрески въ куполѣ собора [illegible] Гверчино передалъ [illegible] [illegible]

[illegible] учениковъ его, назовемъ братьевъ Бенедетто и Чезаре Дженнари [illegible] Феррарецъ [illegible] Бонати [illegible] 1681 [illegible] Претти. Нѣкоторыя картины Чезаре Дженнари совершенно подходятъ къ манерѣ Гверчино, и, вѣроятно, часть произведеній [illegible] Гверчино [illegible] Гверчино [illegible] Галеотти изъ Форли († 1638 г.) [illegible] (1637 — 1688) [illegible]

Вообще Гверчино одинъ изъ величайшихъ художниковъ XVII вѣка, но приходится пожалѣть, что развитіе его шло путемъ, обратнымъ тому, которымъ шло развитіе аналогичныхъ съ нимъ испанцевъ, неаполитанцевъ и нидерландцевъ. Мастеру, начавшему съ полной приверженности натурализму, очевидно, не хватило той глубины духовныхъ переживаній которая помогла сохранить свѣжесть и бодрость творчеству Веласкеза или Сурбарана до самыхъ ихъ послѣднихъ дней, или которая привела Рембрандта отъ «внѣшняго натурализма» къ «натурализму мистическому». Раннія церковныя картины Гверчино, и особенно его внушительное «Погребеніе св. Петрониллы», исполнены мощи и большого чувства [152], въ то же время это первоклассные образцы живописной красоты, на которыхъ затѣмъ могли учиться лучшіе художники. Самое преобладаніе въ нихъ черноватыхъ тоновъ не есть недостатокъ, а скорѣе достоинство, — настолько эти черныя тѣни красиво дѣлятъ массы, съ такимъ истиннымъ

Я. Кавэдоне. Мадонна со святыми. Моденская галерея

вкусомъ проложены соразмѣренныя и энергичныя градаціи отъ нихъ къ сверкающимъ складкамъ бѣлья и къ грязно-желтымъ тонамъ одеждъ, къ дымчатой лазури небесъ. При этомъ сказывается во всемъ искреннее, глубокое чувство, сообщающее этимъ произведеніямъ значеніе образцовыхъ церковныхъ картинъ. Позже, однако, Гверчино сталъ все чаще и чаще впадать въ условность, краски же постепенно перешли въ [illegible] пестроту, которая такъ характерна для бездушнаго [illegible] Кончилъ мастеръ тѣмъ, что перенялъ вполнѣ не [illegible] и «духъ» Доменикино оказался [illegible] замирѣвшаго болонскаго академизма

[illegible] картины работы [illegible] Гвидо «Плачъ надъ Тѣломъ Госп[illegible]

Б. Скидоне. Св. Севастіанъ. Неаполитанскій музей.

Среднее мѣсто между караваджистами и академистами занимають еще нѣсколько художниковъ, близкихъ къ Гверчино по духу и зачисляемыхъ въ болонскую школу. Среди нихъ особенно замѣчательны — горячій колористъ, восхитительный живописецъ тѣла Якопо Каведоне [153] и «комаскъ» Пьеръ Франческо Мола, ученикъ и сотрудникъ Альбани, одинъ изъ самыхъ блестящихъ виртуозовъ техники за весь XVII в. [154] Картина Молы въ Луврѣ «Видѣніе св. Бруно» справедливо причисляется къ самымъ совершеннымъ произведеніямъ живописи сейченто, въ портретахъ художникъ споритъ съ лучшими фламандцами и испанцами, а въ пейзажѣ онъ представляется наиболѣе тонкимъ и правдивымъ среди итальянскихъ историческихъ живописцевъ [illegible]. До извѣстной степени, въ ту же группу, занимающую среднее [illegible], можно включить моденца Бартоломео Скидоне [illegible] ученика Р[illegible] Кальва[illegible]. Первый, придерживаясь въ общемъ стиля Корреджо, [illegible]

[illegible] родился въ Сассуоло Моденской области въ 1577 г. [illegible] [illegible] къ Риму, [illegible]

къ чисто натуралистическимъ пріемамъ композиціи и метода.[158] Серебристый тонъ и отдѣльные удачные куски въ станковыхъ картинахъ Скидоне отводятъ ему если не особенно видное, то все же почетное мѣсто среди живописцевъ переходнаго отъ чинквеченто къ сеиченто времени. Напротивъ того, его фрески въ моденскомъ Муниципіо, содержащія нѣкоторыя «пріятныя мысли», все же слишкомъ условны и не возвышаются надъ уровнемъ посредственныхъ монументальныхъ работъ эпигоновъ ренессанса. Каньясси, личность котораго до сихъ поръ очень недостаточно изучена и произведенія котораго безъ сомнѣнія ходятъ подъ чужимъ именемъ, является однимъ изъ самыхъ достойныхъ потомковъ Корреджо и обнаруживаетъ въ то же время сильное вліяніе натурализма. Во всей итальянской живописи сеиченто нѣтъ художниковъ, которые такъ красиво передавали бы серебристое лученіе человѣческаго тѣла, нежели этотъ мастеръ, сочетавшій виртуозность исполненія съ необычайнымъ для итальянца «спокойствіемъ» пріемовъ. Чтобъ найти нѣчто, подобное его вѣнской «Клеопатрѣ», нужно искать среди произведеній величайшаго натуралиста «дорембрандтовскаго» періода въ Голландіи Вермэра Дельфтскаго. Наконецъ, подлинными натуралистами являются нѣсколько итальянскихъ портретистовъ, о которыхъ мы будемъ говорить подробнѣе во второй части нашего труда.[159] И къ натуралистамъ по самой ихъ спеціальности можно причислить живописцевъ мертвой натуры. Особенно близко къ формуламъ самого Караваджо подходитъ спеціалистъ по изображенію музыкальныхъ инструментовъ Баскенисъ,[160] картины ко-

---

[illegible] въ Модены «Мадонна со святыми», а также въ болонской церкви S. Paolo считается его шедевромъ «Поклоненіе волхвовъ». Альбани приравнивалъ эту картину къ Тиціану.

[154] Pier Francesco Mola родился 9 февраля 1612 г. въ Кольдрерio, близъ Комо; сынъ архитектора; попавъ юношей въ Римъ, М. поступилъ къ Арпино, позже въ Болоньѣ отецъ опредѣлилъ его къ Альбани; наконецъ М. подпалъ подъ вліяніе Гверчино, который, какъ говорятъ, исполнился завистью къ своему юному сопернику. Послѣдніе годы М. жилъ въ Римѣ, нашедши себѣ могущественныхъ покровителей въ папахъ Иннокентіи X и Александрѣ VII. Умеръ художникъ въ 1668 г. наканунѣ отъѣзда во Францію, куда онъ былъ приглашенъ Людовикомъ XIV. — Кромѣ помянутыхъ произведеній назовемъ фрески М. въ римскомъ Gesù, картины въ S. Carlo [illegible] «Исторію Іосифа» въ Квириналѣ. [illegible] приписываетъ М. великолѣпный портретъ, [illegible] въ Луврѣ, считающійся работой [illegible]. Однофамилецъ М., Giovanni Battista M., работалъ въ Безансонѣ, однако [illegible] былъ французомъ. См. [illegible] Mola [illegible] 1910 [illegible] 59, 60 [illegible]

[illegible] Особенно [illegible] отличается фонъ на дрезденской картинѣ «Геро и Леандръ».

[illegible] родился около 1 [illegible] Мо[illegible] ученикъ [illegible]

вази и Карраччи. С. пользовался особымъ благоволеніемъ герцога Рануччо, пожаловавшаго мастеру домъ въ Феттарѣ; умеръ С. [illegible] проигравъ значительную сумму денегъ, въ 161[illegible] г. Картины С. очень рѣдки; хорошіе образчики его творчества можно видѣть въ Эрмитажѣ, въ Неаполитанскомъ музеѣ, въ церквахъ [illegible] и Модены. Много общаго съ [illegible] имѣетъ [illegible] живописецъ [illegible] (1560 — 1628).

[illegible] родился въ 1601 г. въ Сантъ Арканджело близъ Римини; ученикъ Гвидо Рени въ Болоньѣ, [illegible] сдѣлался [illegible] въ Вѣнѣ мастеръ и умеръ въ 1681 г. Лучшія картины К. находятся въ музеѣ Вѣны, въ Мюнхенской Пинакотекѣ, въ галлереѣ S[illegible] въ Римѣ [illegible] характерныя картины [illegible] въ Эрмитажѣ.

[illegible] натуралиста».

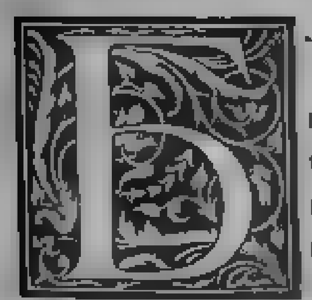
[illegible] фра Витторе Гисланди (1655 — 1743) [illegible]

[illegible]

торые, съ ихъ плотной «эмалевой» техникой, принадлежатъ, при всей ограниченности темъ, — къ самому красивому, что создало русское искусство середины XVII вѣка.

П. ванъ Лааръ. Кузнецъ. Гравюра Шенка.

XI.



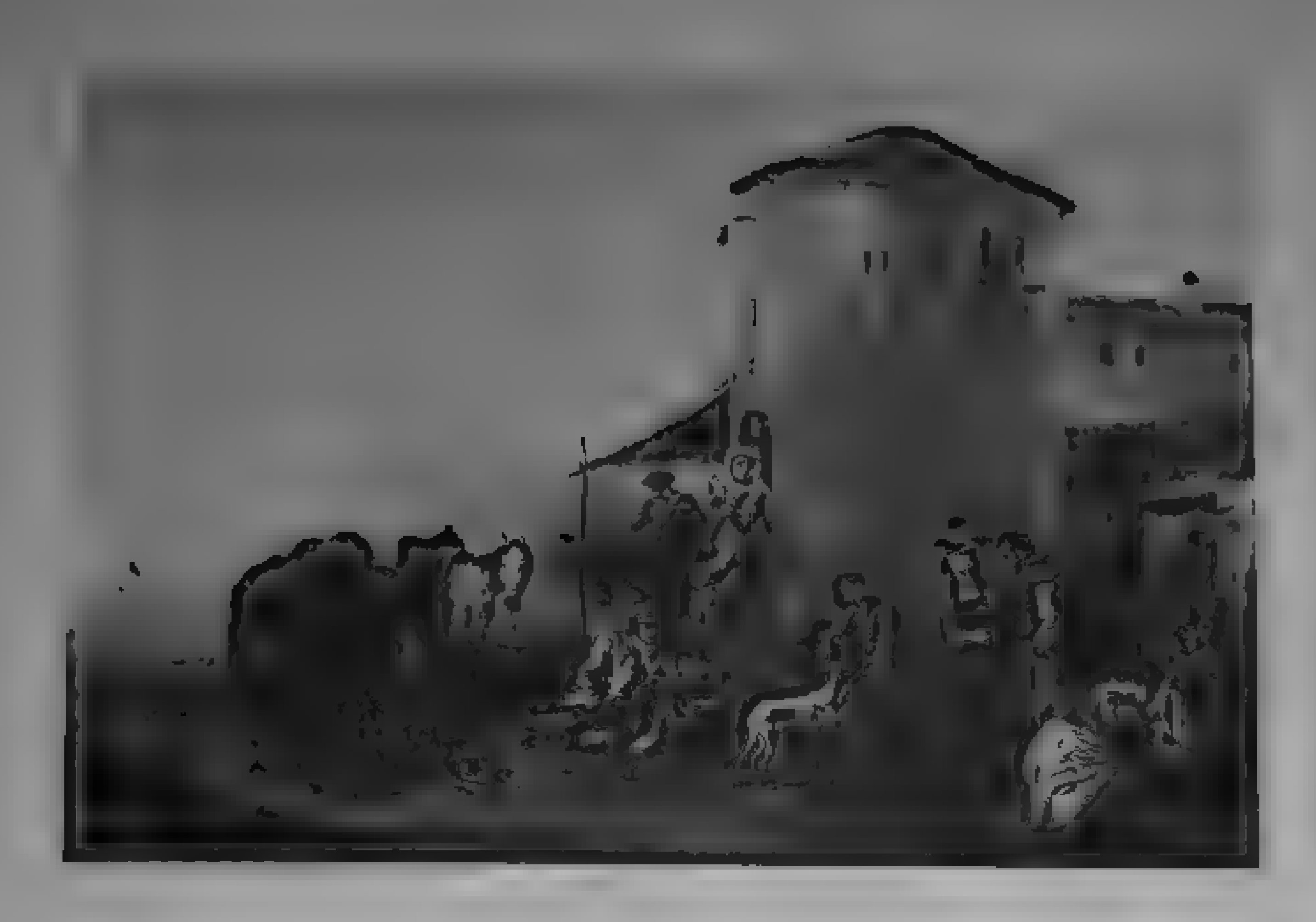
ЛИЖАЙШИЕ послѣдователи Караваджо, какъ мы убѣдились, точно придерживались формулъ, имъ самимъ установленныхъ: они исключительно писали фигуры въ натуральную величину (преимущественно поколѣнныя) и избѣгали передачи всякой окружающей среды. Сцены ли изъ священнаго писанія или сцены, заимствованныя изъ жизни кутилъ и игроковъ — все равно [illegible] на темномъ фонѣ и всегда [illegible] къ самому необходимому [illegible] Питеръ ванъ Лааръ [illegible] въ Италіи [illegible] обновленіе формулъ и [illegible]рализма, онъ будто бы первый рѣшился оставить на болѣе [illegible] менѣе замѣтныя мѣста въ картинѣ, зато пейзажъ [illegible] пріобрѣли не

сравнительно большее значеніе[161]. Тѣмъ самымъ Лааръ какъ бы намѣтилъ формулу жанроваго Kabinetstück'а, пріобрѣвшаго съ теченіемъ времени громадное значеніе и обусловившаго въ большой степени характеръ какъ голландскаго искусства XVII вѣка, такъ и всей дальнѣйшей бытовой живописи.

На самомъ дѣлѣ и у Бамбоччіо были предшественники и у него, какъ это мы увидимъ впослѣдствіи, когда всецѣло обратимся къ голландской «національной» школѣ, были «спутники», шедшіе въ томъ же направленіи и къ той же цѣли независимо отъ него. Достаточно, если мы сейчасъ вспомнимъ всѣ жанровыя картины съ небольшими фигурами, начиная съ готическихъ миніатюръ, кончая Питеромъ Брейгелемъ, Гемессеномъ (или брауншвейгскимъ монограммистомъ), Бёкларомъ, Винкбоонсомъ. Къ послѣднему непосредственно примыкаютъ затѣмъ такіе первые голландскіе и фламандскіе націоналисты, какъ Аверкампъ, братья ванъ де Вельде, Абрагамъ Блумартъ, Верстраленъ, Венне, Кабель, Дрохслотъ, а также Диркъ Гальсъ со всей своей группой. Наконецъ, много общаго съ Бамбоччіо обнаруживаютъ въ своихъ задачахъ Калло и его послѣдователи. Однако, значеніе «натурализма въ миніатюрѣ» этимъ не умаляется. Всѣ перечисленные художники, большіе и малые, яркіе и посредственные, писали и гравировали свои бытовыя изображенія скорѣе по впечатлѣнію, они скорѣе создавали то, что мы теперь называемъ «иллюстраціями», тогда какъ Лааръ-Бамбоччіо ввелъ въ бытовую живопись непосредственный этюдъ съ натуры; онъ сталъ сочинять свои картины по матеріаламъ, зарисованнымъ съ людей и животныхъ, для него позировавшихъ[162]; съ другой стороны, въ его черноватой гаммѣ сказывается прямая зависимость художника отъ принциповъ Караваджо, его желаніе посредствомъ контрастныхъ тѣней производить впечатлѣніе наибольшей рельефности и объединять весь свѣтовой эффектъ подчеркиваніемъ опредѣленнаго источника свѣта[163].

---

[161] Peter de Laer или van Laar, прозванный въ Италіи «Pietro de Laer» и «Bamboccio», родился около 1600 г. въ Гарлемѣ или въ Утрехтѣ (согласно надписи подъ портретомъ, гравированнымъ въ [illegible] г., 13 іюля 1582 г., согласно [illegible] — въ 1595 г., согласно Гоубракену — въ 1613 г.), ученикъ [illegible] изъ Камбре, котораго Зандрартъ называетъ ученикомъ [illegible] и Караваджо, съ которымъ онъ и жилъ — съ 1623 г. — въ Римѣ. Въ Римѣ Лааръ сошелся съ Клодомъ Лорреномъ и Зандрартомъ. Пользуясь покровительствомъ герцога де Алькала [illegible], на возвратномъ пути посѣтилъ Вѣну; въ Гарлемъ вернулся послѣ 1636 г.; возможно, что Лааръ вторично покинулъ родину около 1647 г. [illegible] французскій историкъ [illegible] сообщаетъ, что мастеръ кончилъ жизнь самоубійствомъ, Florent le Comte — что онъ потонулъ во рву съ водой; свѣдѣнія о датѣ его смерти колеблются между 1642 и 1660 г. [illegible] извѣстіе, что этюды и рисунки Лаара перешли по наслѣдству къ Воуверману, искусство котораго дѣйствительно всецѣло опирается на пріемы Лаара. Въ [illegible] картины Лаара [illegible] непосредственно на асфальтовой грунтовкѣ, чрезвычайно почернѣли отъ времени. Характерныя произведенія мастера украшаютъ музеи Амстердама («Историки у харчевни» [illegible]), [illegible], Касселя, Дрездена, Флоренціи (въ Уффиціи его собственный портретъ), Ольденбурга [illegible] Лаара, Шверина [illegible] и галлерею въ [illegible] въ Вѣнѣ [illegible] картинъ [illegible] фигура въ натуральную величину. Въ Эрмитажѣ [illegible] картина [illegible] [illegible] Лаара [illegible] картина [illegible] [illegible] № 127 [illegible] [illegible] Гравировали съ Лаара: [illegible] C. Visscher, J. Jasenbeck, См. [illegible] [illegible] противорѣчитъ [illegible] [illegible] Лаара



Янъ Миль. У постоялаго двора. Императорскій Эрмитажъ.

Къ первому періоду такого «натурализма въ миніатюрѣ» относится кромѣ Лаара еще творчество Яна Миля [10] и Микель Анджело Черквоцци, почти съ совершенной точностью повторявшихъ формулы своего (старшаго?) собрата и продолжавшихъ писать правдивыя, зачастую остроумныя, но нѣсколько рѣз

заставляетъ насъ считать и это сообщеніе исторіка голландской живописи за одну изъ тѣхъ выдумокъ, на который онъ былъ такъ падокъ.

[illegible] Въ связи съ [illegible] относительно даты рожденія Лаара [illegible] тельности [illegible] дѣятельности. Возможно, что [illegible] миніатюрами «натурализма въ миніатюрѣ» [illegible] фламандцы братья де Валь, творчество [illegible] протекло въ Генуѣ [illegible] 3 марта 1611 [illegible] умеръ [illegible] 1624 [illegible] художника, въ сожалѣнію, намъ не извѣстны [illegible]

1592 г.; умеръ въ 1662 г. въ Генуѣ [illegible] онъ жилъ съ 1625 г. [illegible] какъ кажется, [illegible] сцены. [illegible] Отечеще св. Петра», въ Марселѣ, въ Вѣнѣ. Потерянная картина Валя находилась въ собраніи П. В. Деларова. Хороши и офорты мастера, преимущественно рисующіе сцены изъ итальянскаго народнаго быта и уличные типы. — Наконецъ ритомъ съ [illegible] Валь на положеніе рефор[illegible] въ 1638 г.; см. O. Grosso, [illegible]

вія и черпнатыя картины изъ жизни римскаго народнаго быта. Черквоцци кромѣ того, использовалъ еще тѣ же формулы для военныхъ сюжетовъ, благодаря чему онъ (наравнѣ съ Калло) по справедливости можетъ считаться родоначальникомъ той батальной живописи, которая, уйдя отъ нѣсколько ребяческой условности нидерландскихъ баталистовъ, въ родѣ Снейдерса, Вранкса и Паламедеса, дала картины войны, полныя чувства жизни. Прямыми потомками Черквоцци являются Фальконе, Сальваторъ Роза, Бургиньонъ, ванъ деръ Мейленъ, члены семьи Паросель — все художники, умѣвшіе отдѣльныя наблюденія надъ жизнью сочетать въ ансамбли, полные убѣдительности. Въ противовѣсъ мастерамъ, писавшимъ, какъ въ ихъ времена, такъ и въ позднѣйшія, военные сюжеты исключительно въ видѣ нарядныхъ каруселей и парадовъ, они положили начало той батальной живописи, которая привела къ жуткимъ обличеніямъ Верещагина и къ героическимъ страницамъ Нёвиля.

Близко къ Лаару и къ Черквоцци подходитъ Михаель Свертсъ, блестящій голландскій мастеръ, кисти котораго принадлежитъ между прочимъ поэтичный мужской портретъ 1656 года въ галлереѣ Академіи Художествъ. Выяснить положеніе Свертса въ исторіи довольно трудно, въ виду чрезвычайной рѣдкости его произведеній и скудости о немъ свѣдѣній. Во всякомъ случаѣ, мы знаемъ, что Свертсъ былъ въ Римѣ въ сороковыхъ годахъ и тогда имъ созданы тѣ восхитительныя сцены, которыми мы любуемся въ Амстердамскомъ и въ Мюнхенскомъ музеяхъ и которыя являются наряду съ живописью братьевъ Ленэнъ образцами самаго послѣдовательнаго примѣненія принциповъ натурализма къ картинамъ небольшого формата.[*]

Камбрэ, у Якенса въ Антверпенѣ и у Карабатжо въ Римѣ. Нужно, впрочемъ, замѣтить, что та категорія бытовыхъ картинъ, о которой мы теперь говоримъ, носила еще въ XVII вѣкѣ названіе «[illegible]», что, какъ кажется, нужно производить отъ прозвища Лаара — «Бамбоччіо».

[illegible] Ян Ми[illegible] или Мие, или [illegible], прозванный въ Италіи [illegible] ... [illegible] родился, какъ предполагаютъ, въ окрестностяхъ Антверпена (или въ Vlaerdingen'ѣ) около 1639 г., ученикъ [illegible] ... въ 1641 г. мы застаемъ его [illegible] ... въ Римѣ, въ Римѣ онъ сошелся съ Лаффомъ, а въ 1648 г. онъ принятъ членомъ въ Академію св. Луки; тамъ же въ 1658 г. Миль [illegible] ... въ Турина [illegible] мастеръ умеръ въ 1664 г. [illegible] ... Миль писалъ и крупные [illegible] картины — таковы [illegible] писаны для римскихъ церквей [illegible] ... [illegible] въ фрескахъ изобразилъ «Исторію св. [illegible]». Произведенія Миля встрѣчаются въ музеяхъ [illegible] ... Флоренціи [illegible] (гдѣ его автопортретъ 1646 г.), Гамптонъ Корта, Мадрида (лучшія картины), Лувра, Шлейсгейма, Турина [illegible] ...

[illegible] Michel[illegible] ... [illegible] родился въ Римѣ [illegible] 1602 г., ученикъ [illegible] д'Арпино и, по другимъ свѣдѣніямъ, великолѣпнаго спеціалиста по живописи плодовъ — [illegible]. Считается что Черквоцци находился подъ вліяніемъ Лаара [illegible] ... Черквоцци нужно видѣть иниціатора всего теченія, если [illegible] ... даетъ дату рожденія Лаара до 1613 года; [illegible] ... Черквоцци [illegible] ... Римѣ въ 1660 г. Произведенія Черквоцци [illegible] ... музеяхъ Берлина («Выѣздъ изъ Рима»), Дрездена [illegible] ... Флоренціи [illegible] ... Мюнхена [illegible] ... Лувра [illegible] ... Возможно, что мастеру принадлежитъ [illegible] картина [illegible] ... «[illegible]».

[illegible] Michele Sweerts [illegible] ... 1615 и 1620 гг. въ Амстердамѣ [illegible] ... 1656 г. [illegible] ... св. Луки, въ 1656 г. вышли въ свѣтъ его офорты; годъ смерти [illegible] ...

Теченіе [illegible] своего возникновенія новымъ элементомъ [illegible] въ свою очередь изученіе свѣта повело за собою [illegible] [illegible]. Мы еще [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

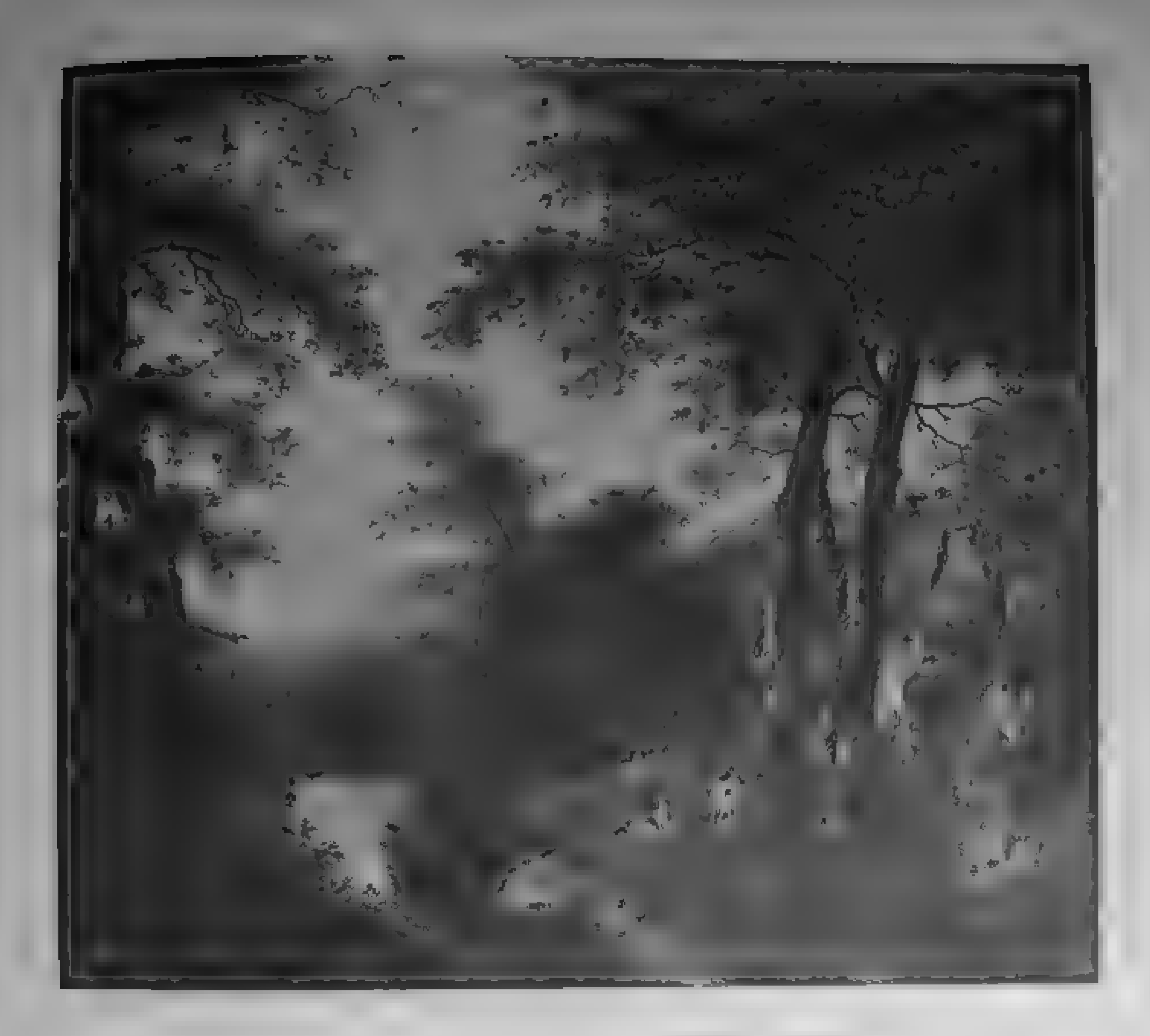
Я. Асселейнъ. Римская руина. Гравюра Вейсброда.

[illegible] Эльсгеймера. Но и здѣсь нельзя покинуть «натурализма въ миніатюрѣ», не указавъ на тѣхъ его представителей, которые до сихъ поръ могутъ считаться, рядомъ съ импрессіонистами XIX вѣка, лучшими поэтами солнца и въ то же время лучшими знатоками «солнечной страны» — Италіи. Направленіе это, хотя и набирало своихъ представителей преимущественно изъ голландской школы, осталось тѣмъ не менѣе вѣрнымъ той странѣ, въ которой оно родилось, — Италіи, въ цѣломъ же оно носитъ совершенно опредѣленныя черты родства съ искусствомъ Лаара, а слѣдовательно, и его слѣдуетъ производить отъ Караваджо.

Первымъ среди «лааристовъ» отказался отъ черноты тѣней и сталъ внимательно изучать прозрачность атмосферы Янъ Асселейнъ[67], доказавшій въ этой чертѣ свою принадлежность къ поколѣнію и къ кругу Рембрандта. У Асселейна мраморные акведуки начинаютъ таять въ рефлексахъ [illegible], всплываютъ пропитанныя свѣтомъ облака, фигуры вырисовываются бьющимъ въ лицо зрителя солнцемъ ([illegible]) [illegible] причемъ [illegible]

[67] Jan Asselijn, прозванный «Crabbetje» [illegible] изъ-за поврежденія его лѣвой руки, имѣвшей видъ краба, родился въ Diepen, близъ Амстердама около 1610 г.; ученикъ Эсайаса [illegible] Вельде, переселился въ Италію около 1634 г., [illegible] уже послѣ знакомства съ искусствомъ Рембрандта. Въ Италіи Асселейнъ про[illegible] до 1645 г.; по дорогѣ на родину, въ Ліонѣ [illegible] на дочери купца [illegible], [illegible] котораго [illegible] Хельтъ-Стокаде [illegible] А. пріобрѣтает[illegible] въ Амстердамѣ; умеръ мастеръ [illegible] 28 сентября 1652 г. Портретъ [illegible] Рембрандта [illegible] Лютценомъ [illegible]

[illegible]



Янъ Ботъ. Итальянскій пейзажъ. Музей [illegible]

редано на ихъ формахъ скольженіе вечернихъ [illegible] ...
отношеніяхъ только еще примыкая [illegible] ...
жественности въ письмѣ, рѣзкости въ св[illegible] ...
же направленія являются братья Бот[ы] [illegible] ...
Вэникс[ъ], Класъ Берхемъ и цѣлый р[я]дъ [illegible] ...
торые всѣ отличаются необычайн[ымъ] [illegible] ...
техническимъ мастерствомъ.

Было время, когда эти «итальянскіе голландцы» [illegible] ...
[illegible]ываннымъ почетомъ у любителей, и даже ихъ предпочитал[и] [illegible] ...
нымъ и интимнымъ художникамъ [illegible] ...

Наоборотъ, съ торжествомъ націоналистическихъ теорій, достигшихъ своей вершины во второй половинѣ XIX вѣка, отношеніе къ «итальянскимъ голландцамъ» рѣзко измѣнилось, ихъ чуть ли не стали упрекать въ измѣнѣ отечественному искусству и видѣть въ нихъ какихъ-то жалкихъ оппортунистовъ, продававшихъ за дешевый успѣхъ у высокосвѣтскихъ знатоковъ свое право на уваженіе истинныхъ поклонниковъ живописи. На самомъ дѣлѣ ни прежній безмѣрный энтузіазмъ, ни позднѣйшее презрѣніе нельзя считать справедливыми. Сейчасъ мы гораздо глубже вникли въ специфическую прелесть голландской живописи, въ интимный характеръ ея поэзіи, и мы не въ состояніи уже предпочесть Бота Гойену или Берхема Поттеру. Съ другой стороны, однако, остается прямо непонятнымъ, какъ люди, съ истинной любовью относившіеся къ живописи, могли игнорировать прелесть «итальянскихъ голландцевъ» только потому, что они изображали поля и жителей Кампаньи вмѣсто того, чтобы, по примѣру многочисленныхъ своихъ собратьевъ, писать польдеры, голландскихъ фермеровъ и молочницъ. Нѣкоторое объясненіе этой несправедливости можно видѣть лишь въ томъ, что съ теченіемъ времени успѣхъ «итальянскихъ сюжетовъ» породилъ въ голландской живописи теченіе, отличавшееся уже совершенной шаблонностью. «Мода на Италію» дошла до того, что многіе художники стали писать итальянскіе сюжеты, не покидая береговъ Мааса и Зейдерзее, а лишь вдохновляясь мотивами, привезенными тѣми изъ ихъ товарищей, которымъ посчастливилось совершить трудное путешествіе на югъ. Но опять-таки замѣчательно, что какъ разъ среди подобныхъ «итальянцевъ понаслышкѣ» мы встрѣчаемъ три «первыхъ» имени голландской живописи: Альберта Кейпа, Воувермана и Адріана ванъ де Вельде, что уже указываетъ на значительность всего даннаго явленія.[108]

Наиболѣе крупными среди «итальянизирующихъ» и «бамбоччистовъ» представляются братья Ботъ, Берхемъ и Янъ Баптистъ Вэниксъ. При этомъ братьевъ Ботъ скорѣе нужно зачислить въ пейзажисты, Берхемъ же и Вэниксъ обнаружили совершенно одинаковое мастерство и чувство поэзіи какъ въ пейзажѣ, такъ и въ фигурахъ.

Прелесть картинъ братьевъ Ботъ[109] въ ихъ озаренности, въ томъ, что солнечные лучи на нихъ освѣщаютъ каждый уголъ своимъ [illegible]

[108] Обсужденіе творчества послѣднихъ трехъ художниковъ мы откладываемъ до тѣхъ главъ, въ которыхъ мы спеціально будемъ заниматься голландской [illegible] ихъ [illegible] итальянскими мотивами [illegible] въ [illegible] мастерство [illegible]

[109] Jan Dirksz Both родился въ Утрехтѣ около 1610 г. [illegible] учился [illegible] 1624 г. [illegible] Абрагама Блумарта [illegible] путешествовалъ по Франціи и Италіи, вернулся [illegible] брата въ Венеціи, умеръ въ Утрехтѣ 9 августа 1652 г. Картины [illegible] находятся въ музеяхъ Берлина [illegible] Мадрида (съ фигурами Миле [illegible]), въ брюссельской галлереѣ графа [illegible] въ музеѣ Академіи [illegible] — Andries [illegible] около 1612 г. [illegible] утонулъ въ Венеціи въ 1641 г. [illegible] что А. Ботъ [illegible] фигуры людей и животныхъ [illegible] картины Андріана Бота [illegible] Будапешта [illegible] оба брата [illegible] вость А. Бота [illegible] ченія [illegible] рисунковъ [illegible]

Андрисъ Ботъ. Каменный мостъ. Оригинальный офортъ

тѣниямъ даютъ впечатлѣніе воздушности и легкости [illegible] деревьевъ. Прекрасны также у нихъ дали, въ передачѣ которыхъ [illegible] всего сказывается вліяніе Клода [illegible] радостныя [illegible] вечность. Излюбленной темой офортовъ Ботъ являются [illegible] дороги, тянущіяся вдоль горныхъ ручьевъ мимо [illegible] щихъ бѣлыхъ и строгихъ развалинъ. [illegible] на своихъ ослинахъ поселянъ [illegible] томъ гробницъ.

Главная спеціальность Берхема[170] — сіяющія въ вечернемъ или утреннемъ воздухѣ равнины римской Кампаньи и разыгрывающіяся среди нихъ

гихъ художниковъ, исполненныхъ съ его произведеній [illegible] Изъ числа [illegible] гравировалъ [illegible] Ямомъ, которому принадлежитъ [illegible] офортовъ. Близко къ Ботамъ [illegible] и нѣкоторые пейзажи Jan'a Ha[illegible] (1 [illegible]97 — 1699), о которомъ мы считаемъ удобнѣе говорить въ главахъ о національномъ голландскомъ пейзажѣ. Другими имитаторами Ботовъ были ученикъ [illegible] Hensch изъ Утрехта († 1692), племянникъ [illegible] его — Jacob Hensch (1657 — 1701) и [illegible] уроженецъ J. F. Ermels (1642 — 1669). Часто [illegible] товъ напоминаютъ [illegible] старшій Мушеронъ [illegible] Sche[illegible], о которыхъ рѣчь [illegible]

170) Claes Berchem или B[illegible] родился въ Гарлемѣ 1 октября 16[illegible] своего отца, натюрмориста

италіи, мы видимъ переходящія въ бродъ стада, статныхъ дѣвушекъ, классическимъ жестомъ подбирающихъ свои одежды, крестьянъ въ широкополыхъ шляпахъ верхомъ между коровами на мулахъ, танцующихъ подъ звуки волынокъ поселянокъ и, чаще всего, просто отдыхающихъ въ тѣни руинъ или оврага влюбленныхъ. Особую прелесть картинамъ Берхема придаетъ его изумительная техника, которую лучше всего охарактеризовать словомъ «сливочная». При изумительной оконченности мастеръ никогда не переходитъ въ вылощенность, въ сухость. Краски у него текутъ изъ-подъ кисти и ложатся «вкусными» мазками, которые и послѣ двухсотъ лѣтъ кажутся только что положенными. Великой школой была живопись Берхема не только для непосредственныхъ послѣдователей, но и для художниковъ XIX вѣка, для нашего Сильвестра Щедрина и для Коро.

Спеціальностью Вэникса были морскіе порты[171], но въ отличіе отъ Клода Лоррена и отъ братьевъ Ботъ, которые вмѣстѣ съ Клодомъ помогли Вэниксу высмотрѣть нѣжнѣйшіе оттѣнки неба и рефлексовъ на зданіяхъ, онъ пишетъ не пейзажи съ фигурами, а скорѣе фигуры съ пейзажнымъ фономъ[172]. Пышными группами, въ которыхъ еще сказываются кое-какіе отголоски Бассано, сопоставляетъ онъ всадниковъ, левантскихъ торговцевъ, роскошныхъ синьоровъ, пришедшихъ полюбоваться судами, разгружающихъ товары носильщиковъ и галерныхъ каторжниковъ, — словомъ, всѣ тѣ разнообразныя фигуры, которыя въ старину придавали такую яркую и красивую жизненность Ливорно, Генуѣ и Неаполю. При этомъ то, чего лишь добивались въ смыслѣ

Гооера, Мулларта, И. де Гребберa, Я. Вальса; въ 1642 г. принятъ въ гарлемскую гильдію; по всей вѣроятности, между этимъ годомъ и предполагаемымъ годомъ женитьбы на дочери Вальса (1649 г.) — Б. совершаетъ свое путешествіе въ Италію, гдѣ на него сильное впечатлѣніе производятъ работы братьевъ Ботъ и генуэзца Кастильоне. Умеръ Б. 18 февраля 1683 г. Распродажа коллекціи художника принесла вдовѣ 2.000 флориновъ. Среди учениковъ Б. мы встрѣчаемъ много славныхъ именъ: Яна де Мера Младшаго, Момпера, Гла[illegible], Карела Дюжардена, Ромейна, Зольмакера, Дирка Мааса и самого Питера де Гооха. Лучшія картины Берхема украшаютъ музеи: Эрмитажа, Дрездена (1649), Будапешта (1646), Амстердама («Зима» 164[illegible] г., «Бродъ» 1656 г., «Руины» 1658 г., [illegible] 1648 и 1680 гг.), Гааги (1658 г.), Букингамскаго дворца, Царскосельскаго дворца и др. Превосходные рисунки хранятся въ Альбертинѣ. Офорты мастера принадлежатъ къ лучшимъ, что есть въ этомъ родѣ. См. [illegible] Wessel[illegible] «Beschreibender Catalog[illegible] von [illegible] Kupferstichen van Nicolaes Berchem», [illegible] Leipzig 18[illegible].

[171] Эту же спеціальность избралъ себѣ и другой искусный голландскій живописецъ [illegible] [illegible] (Гарлемъ 1616 — 1677), [illegible] [illegible] итальянскихъ [illegible] [illegible] картины [illegible] [illegible] особенно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] картины Рембрандта. Существуетъ и большая ведута Лондона, написанная имъ до «великаго пожара» [illegible].

[172] Ян Баптист или Giovanni Battista Weenix [illegible], прозванный [illegible], сынъ извѣстнаго въ свое время архитектора, родится въ Амстердамѣ въ 1621 г. или нѣсколько раньше; ученикъ Яна Микера, Абр. Блумарта въ Утрехтѣ и Н. Мулларта въ Амстердамѣ; въ 1638 г. женится на дочери пейзажиста Г. д'Гондекутера; въ мартѣ 1642 г. отправляется въ Италію, гдѣ онъ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ работаетъ для кардинала Памфили (съ 1644 г. папы Иннокентія X); въ 1647 г. В. возвращается въ Амстердамъ; съ 1649 г. работаетъ въ Утрехтѣ; съ 1657 г. удаляется въ свое помѣстье Huys ten Mey, близъ этого города; по Гоубракену, В. умеръ въ 1660 г. (во всякомъ случаѣ, въ 1664 г. его уже не было въ живыхъ). Среди учениковъ Вэникса мы встрѣчаемъ Берхема (который былъ одихъ съ нимъ лѣтъ и котораго Гоубракенъ называетъ его двоюроднымъ братомъ), знаменитаго живописца птицъ — Мельхіора д' Гондекутера и собственнаго сына — Яна [illegible]. [illegible] Два рисунка Я. Б. Вэникса имѣются въ [illegible] и Альбертинѣ; лучшія картины мастера: [illegible] петербургской Академіи Художествъ, [illegible] [illegible] Роттердамѣ (Музей Бойманс), Шверинѣ, Вѣнѣ (въ Музеѣ и въ Академіи) — [illegible]

Клодъ Берхемъ. Утро. Императорскій Эрмитажъ.

передачи горячаго южнаго освѣщенія и Миль и Асселейнъ, пріобрѣтаетъ характеръ абсолютнаго совершенства подъ плавной и увѣренной кистью Вэникса. Мастеръ принадлежитъ къ лучшимъ рисовальщикамъ голландской школы: онъ широко и просто передаетъ формы натуры[1], отлично чувствуя красоту каждой изъ нихъ; живописный темпераментъ всегда при этомъ беретъ у Вэникса верхъ надъ чисто пластическимъ и [illegible] не [illegible] даетъ въ излишнюю отдѣлку. Солнечные лучи смягчаютъ контуры и [illegible] сложная система рефлексовъ окутываетъ все своей [illegible] тканью. Въ этомъ отношеніи Вэниксъ первый [illegible] и означаетъ крупный шагъ впередъ въ [illegible] чарующихъ мастеровъ [illegible] можетъ, онъ многимъ обязанъ.

Изъ остальныхъ [illegible] Пейнакеръ, [illegible] Рейсдаль [illegible] ронъ и Дюсъ.

Адамъ Пейнакеръ [174] едва ли не самый блестящій и красочный изъ этой группы; преимущественно писалъ пейзажи и особенно ему удавались эффекты поздняго вечера, когда рыхлыя облака громоздятся на фонѣ золотой зари, а подъ ними темной, но и прозрачной массой вырисовываются рощи и живописныя крестьянскія постройки. Изрѣдка, впрочемъ, Пейнакеръ писалъ и фигурные сюжеты и тогда доказывалъ, что онъ смѣло могъ бы выступить соперникомъ Вэниькса; его эрмитажный «Вечеръ» одна изъ самыхъ совершенныхъ картинъ этого типа, могущая выдержать сравненіе съ лучшими произведеніями величайшаго «знатока солнечной уютности» — Питера де Гооха, который, вспомнимъ попутно, былъ какъ разъ ученикомъ одного изъ «итальянизирующихъ» — Берхема. Бегейнъ, Ромейнъ и Дусъ болѣе шаблонны, нежели предыдущіе художники, но какіе это все же мастера техники, какіе моментами прелестные поэты, и какое знаніе животнаго міра обнаруживаетъ каждая ихъ картинка. Опять таки эрмитажныя картины рисуютъ ихъ съ наилучшей стороны и прямо ставятъ на одну ступень съ Берхемомъ, хотя несомнѣнно, что послѣдній вообще превосходитъ ихъ, обладая большей фантазіей, лучшимъ знаніемъ своего объекта и болѣе тонкой красочностью [175].

Ученикъ Асселейна, Мушеронъ, примыкаетъ къ Пейнакеру и въ лучшихъ своихъ картинахъ даже не уступаетъ ему. Прекрасны и у него залегшіе въ тѣни овраги, по дну которыхъ протекаютъ горные потоки, или ряды

---

[174] Adam Pynaker или Pynacker родился въ Пейнакерѣ близъ Дельфта, 13 февраля 1622 г.; въ Италіи онъ провелъ три года; съ 1649 г. жилъ въ Дельфтѣ, съ 1658 г. — въ Схидамѣ, а затѣмъ въ Амстердамѣ, гдѣ спеціальностью его стало изготовленіе декоративныхъ стѣнныхъ картинъ; умеръ П. въ Амстердамѣ 28 марта 1673 г. Учениками его были Верхокъ и даровитый Я. [illegible] Лучшія картины П. — въ Эрмитажѣ, Амстердамѣ, Берлинѣ (1654 г.), Луврѣ, Стокгольмѣ, Мюнхенѣ.

[175] Willem Romeyn или Romyn родился въ Гарлемѣ около 1624 г., умеръ послѣ 1693 г., ученикъ Берхема (1642 г.) и Кареля Дюжардена; съ 1646 г. зачисленъ мастеромъ въ гарлемскую гильдію; въ 1659 г. — ея старшина; вѣроятно, въ серединѣ 1650-хъ годовъ посѣтилъ Италію. Лучшія произведенія — въ Эрмитажѣ, Амстердамѣ, Мюнхенѣ, Луврѣ; среди рисунковъ особенного интереса [illegible] Альбертинѣ [illegible] и изображаетъ тріумфальную арку въ Римѣ. — Abraham Cornelisz Begeijn или Begyn родился въ Лейденѣ около 1630 г. или 1637 г., умеръ въ Берлинѣ 11 іюня 1697 г.; съ 1655 по 1667 г. числится въ лейденской гильдіи [illegible] Италіи и Франціи [illegible] 1672 г. мастеръ въ Амстердамѣ, въ 1681 г. — въ Гаагѣ; въ 1688 г. [illegible] ко двору бранденбургскаго курфюрста въ 1690 г. [illegible]

заслуживаютъ картины въ Эрмитажѣ, Луврѣ, Копенгагенѣ, Амстердамѣ (военныя сцены), Брюсселѣ («Неаполитанскій берегъ», 1659 г.), Гаагѣ («Каменоломня»); шпалеры Гогенцоллернскаго музея въ Берлинѣ тканы по картинамъ Бегейна. — Картины, носящія подпись [illegible] часто причисляются за произведенія Бегейна, тогда какъ онѣ принадлежатъ [illegible] наго мастера Барента Граата (1628 — 1709), учителя Іос. Г. Рооса (обыкновенно картины Граата изображаютъ голландскіе сюжеты, и мы поэтому будемъ еще имѣть случай говорить о немъ). — Jacob van der Does родился въ Амстердамѣ 4 марта 1623 г.; ученикъ Н. Мукарта; много путешествовалъ по Франціи и Италіи; одно время нужда заставила Дуса поступить въ папское войско; по возвращеніи (до 1650 г.) жилъ въ Гаагѣ, въ 1656 г. одинъ изъ основателей корпораціи; по смерти жены въ 1661 г. бросилъ живопись и поступилъ писаремъ въ амстердамскій Staten, однако общеніе съ Карелемъ Дюжарденомъ снова побудило мастера заняться искусствомъ; умеръ 17 ноября 1673 г. въ [illegible] Симонъ ванъ деръ Дусъ (1653 — 1717) былъ сыномъ и ученикомъ Якоба. Картины отца Д. находятся въ Эрмитажѣ (1658 и 1659 гг.), въ [illegible] (1668 г.), Карлсруэ (1663 г.), Брюсселѣ [illegible] Штутгартѣ (животныя въ [illegible] другѣ Дуса, Карелѣ Дюжарденѣ [illegible] одномъ изъ лучшихъ [illegible]

Адамъ Пейнакеръ. Устье рѣки, впадающей въ море. Императорскій [illegible]

сьалъ, уходящихъ прозрачными кулисами къ горизонту [illegible]
сравнить съ Милемъ и Черкоцци [illegible] Онъ болѣе занятенъ [illegible]
и бытописатель, нежели цѣненъ какъ краскочникъ; однако [illegible]
картины, въ которыхъ доказывается, что Лингельбахъ [illegible]

[illegible] дилъ изъ благородной [illegible] семьи [illegible] въ Эмбденѣ въ 1633 г. [illegible] Амстердамѣ [illegible] въ Амстердамѣ [illegible] Ассельена [illegible] Амстердамѣ [illegible] картины [illegible] часто принимаются за [illegible] были закончены картины [illegible]

Мушерона принадлежатъ [illegible] [illegible] 1670 [illegible]

Адамъ Пейнакеръ. Вечеръ. Императорскій Эрмитажъ

жать Вэнику и братьямъ Ботъ. Старшій Роосъ — одинъ изъ самыхъ темпераментныхъ живописцевъ разбираемаго круга; онъ былъ бы достоинъ занять болѣе почетное мѣсто, нежели то, которое ему досталось въ исторіи, благодаря своему бодрому владѣнію кистью и той цѣльности, которую онъ умѣлъ придавать своимъ картинамъ красивымъ распредѣленіемъ густыхъ тѣневыхъ массъ. Но къ сожалѣнію съ именемъ Рооса связано представленіе о [illegible] руинѣ, составившееся отчасти на основаніи собственныхъ [illegible]

[illegible] Haje van de Br[illegible]en Mr. W. van [illegible]. Существуютъ и гравюры H. Мушерона съ пейзажей Гаспара Пуссена.

[illegible] 1622 г. по [illegible]

Амстердамѣ и тогда же пріобрѣлъ [illegible] издательства, умеръ въ Амстердамѣ въ [illegible] возможно, что Л. былъ ученикомъ Воувермана. Произведенія мастера встрѣчаются въ музеяхъ [illegible] Амстердама (1651, 1653, 1665 гг.), Брауншвейгъ [illegible] М[illegible] битвы, Брюссель [illegible]

[illegible] ... въ Римѣ. Собр. [illegible] П. Е. [illegible]

ренни мастеромъ одного и того же мотива отдыхающихъ овецъ, отчасти потому, что подражатели превратили приемы мастера въ [illegible] граничащій съ ремесленностью [illegible]

Перечисленными художниками далеко еще не исчерпывается обширная группа тѣхъ голландскихъ жанристовъ и пейзажистовъ, которыхъ можно

[illegible] численной семьи художниковъ, [illegible] [illegible] 1641 [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] 1668, 1670, 1680, 1686 [illegible] Франкфуртѣ [illegible] 1675 [illegible] Philips Peter [illegible]

Ф. Лонгонъ. Торговка каштанами. Оригинальный офортъ.

безъ натяжки производить отъ Лаара-Бамбочьо. Однако, мѣсто не позволяетъ намъ остановиться на отдѣльныхъ характеристикахъ каждаго изъ нихъ, да съ нѣкоторыми мы еще будемъ имѣть случай встрѣтиться впослѣдствіи при изученіи [illegible] живописи національнаго характера [illegible] Ньюлы романтическаго [illegible] Дирка Стопа [illegible] Хельмбрекера [illegible] [illegible] феноменаль

[illegible] Вейле, Дюжардена и др.

[illegible] Беземъ). Превосходные офорты мастера [illegible] сцены охоты, серія въ семь офортовъ [illegible]

ными знатоками животнаго царства явили себя достойные потомки Лаара Вербекъ[185], Блуменъ[186] и Гамильтонъ[187]. Послѣднимъ въ ряду «натуралистовъ въ миніатюрѣ» является снова итальянецъ миланскій художникъ Франческо Лондоніо[188], безупречный рисовальщикъ, но нѣсколько сухой живописецъ, какъ бы замыкающій собою кругъ, проведенный отъ Караваджо. И онъ удовлетворяется одной точной копіей съ натуры, однимъ «непрепарированнымъ этюдомъ». Тѣмъ самымъ Лондоніо является и связующимъ звеномъ между «натуралистами» XVII вѣка и первыми реалистами XIX вѣка, съ Дройлингомъ, Венеціановымъ и датчанами во главѣ[189].

послѣ короткаго пребыванія на родинѣ, X. снова отправляется во Францію и въ Италію; онъ состоялъ сотрудникомъ Миньерова и Геновельса; умеръ X. въ Римѣ въ 1634 г. Произведенія мастера обыкновенно ходятъ подъ именемъ Воуверманa и Лаара. Характерныя картины мастера имѣются въ римской галлереѣ Колонна (четыре главныхъ рынка Рима) и въ частныхъ собраніяхъ въ Стокгольмѣ — [illegible] и Redin.

[182] Jan Ossenbeeck родился въ Роттердамѣ около 1624 г.; одно время жилъ въ Антверпенѣ, работая для изданія галлереи штатгальтера, позже, вѣроятно, посѣтилъ Италію; въ 1664 г. мы застаемъ мастера въ Вѣнѣ (съ 1670 г. придворнымъ художникомъ); путешественникъ Монсонуэ указываетъ на его удачныя подражанія Лаару; умеръ 30 марта 1674 г. въ Вѣнѣ. — Достовѣрныя картины мастера имѣются въ музеяхъ Амстердама, Бордо (1643 г.), Дрездена (1664 г.), Праги (1645 г.), Вѣны. Мастеромъ изданъ длинный рядъ превосходныхъ офортовъ, частью воспроизводящихъ рисунки Розы, Лаара и придворнаго вѣнскаго живописца N. van H[illegible], съ которымъ, какъ считается, О. совершилъ путешествіе въ Италію и въ домѣ у котораго онъ жилъ.

[183] Jan Frans Soolmaker родился въ Антверпенѣ въ 1635 г.; въ гильдіи съ 1654 г.; въ 1665 г. въ Амстердамѣ составляетъ, передъ отъѣздомъ въ Италію, свое завѣщаніе; умеръ въ Италіи послѣ 1665 г. Возможно, что З. былъ ученикомъ Берхема, которому онъ очень искусно подражалъ. Картины въ Брюсселѣ («Привѣтствіе Іакова съ Исавомъ»), въ Шлейсгеймѣ, въ Вѣнской Академіи.

[184] Jonas Umbach родился въ Аугсбургѣ въ 1624 г.; вѣроятно, путешествовалъ по Италіи; позже состоялъ камернымъ живописцемъ епископа Аугсбургскаго; умеръ въ родномъ городѣ въ 1700 г. У. [illegible] извѣстенъ исключительно своими офортами, изображающими [illegible] изъ миѳологіи, священнаго писанія, а также пейзажи и сцены изъ быта итальянскихъ крестьянъ.

[185] [illegible] родился около 1620 г. въ Гарлемѣ; умеръ тамъ же послѣ 1658 г.; въ 1645 г. [illegible] въ Алькмарѣ. Считается, что онъ былъ учителемъ Воувермана, и [illegible] [illegible]

съ Лааромъ, болѣе видное мѣсто въ исторіи живописи; возможно, что В. посѣтилъ Богемію и Венгрію. Произведенія мастера имѣются въ музеяхъ Берлина (нынѣ, кажется, удалена «Кавалерійская баталія», 1658 г.), Гарлема, Мюнхена, Стокгольма, Тулузы. Превосходная картина Вербека пріобрѣтена О. Э. Бразомъ изъ собранія П. В. Деларова. Существуетъ и рядъ офортовъ В., частью помѣченныхъ 1639 г. См. Abr. Bredius «A wrong Potter in the National Gallery» въ «Burlington Magazine», 1913, іюнь, 185.

[186] Имя van Bloemen носятъ три брата, значительные фламандскіе художники. Peter, извѣстный подъ прозвищемъ «Standard» (Антверпенъ, 1657 — Антверпенъ, 1720), Jan Frans, извѣстный подъ прозвищемъ «Orizonte» (Антверпенъ, 1662 — Римъ, 1740 или 1742) и Норбертъ «Cefalus» (Антверпенъ, 1670 — Амстердамъ, 1746). Сейчасъ мы говоримъ о старшемъ, ученикѣ баталиста Симона ванъ Доуве. Характерныя картины мастера (битвы, лагери, конюшни, кузницы и т. д.) находятся въ музеяхъ Эрмитажа (1712 г.), Аугсбурга, Дрездена, Копенгагена (1705 г.), Праги, Шлейсгейма, Шверина, Стокгольма. — Мастеру [illegible] также и рядъ видовъ Рима [illegible]

[187] Подъ фамиліей [illegible] четыре художника [illegible] [illegible] 1661 [illegible] послѣ 1687, а также [illegible] специалистъ по изображенію [illegible] Брюссель, 1672 — Вѣна, 17[illegible] прочимъ, превосходной картиной [illegible] «Императорскій конскій заводъ [illegible]»

[188] Francesco Londonio родился близъ Милана, въ 1723 г.; учился [illegible] въ 1784 г.; состоялъ хранителемъ [illegible] [illegible] картинъ мастера украшаетъ [illegible] Брера. Собственноручные о[illegible] [illegible] XVIII вѣка.

[189] [illegible]

А. Эльсгеймеръ. Сынъ Товія съ ангеломъ. Румянцевскій музей. Москва.

XII

ЛІЯНІЕ натурализма на бытовую живопись мы прослѣдили въ двухъ предыдущихъ главахъ и лишь попутно касались [illegible] Главнымъ же реформаторомъ пейзажа [illegible] нѣмецъ Адамъ Эльсгеймеръ, поселившійся [illegible] XVI в. въ Римѣ и пожелавшій [illegible] цѣломъ съ той же простотой и непосред- [illegible] художественнымъ [illegible] Успѣхъ, которымъ Эльсгеймеръ [illegible] Въ [illegible] Эльсгеймеръ. Однако [illegible] очищеніи он [illegible] живопись какъ отъ вычурнаго [illegible] неризма, такъ и отъ холодной школьной [illegible]

[illegible] д, вредѣлъ 10 марта 1578 г. во Франк- [illegible]

[illegible] тельныхъ свѣдѣніямъ въ Венеціи [illegible]

Чтобы сразу понять близость Эльсгеймера къ Караваджо нужно оставить въ сторонѣ ранніе картины мастера, въ которыхъ онъ подражаетъ Конинксло, Бриллю и Франкену, обратить вниманіе на его маленькую картинку въ Дрезденѣ «Юпитеръ и Меркурій въ гостяхъ у Филемона и Бавкиды». Въ то же время эта удивительная, единственная въ своемъ родѣ, картина служитъ какъ бы связующимъ звеномъ между Корреджо, Бассано, Хонтхорстомъ и Рембрандтомъ. Примыкаетъ она къ Караваджо въ томъ, что миѳологическая сцена представлена такъ, какъ будто Эльсгеймеръ подглядѣлъ ее въ окно какой-либо убогой таверны. Это совершенно безхитростная и непосредственная копія съ натуры художника, влюбленнаго въ жизнь и презирающаго ухищренія школьныхъ условностей. Караваджо самъ славился своими ночными «свѣчными» эффектами, и мы видѣли массу картинъ его послѣдователей, которые прибѣгали къ освѣщенію факелами, свѣчами и луче́рнами съ цѣлью правдиво передать настроеніе чего-то замкнутаго и поэтично-обыденнаго. Однако отличается отъ Караваджо Эльсгеймеръ тѣмъ (и въ этомъ опредѣленно указываетъ путь къ Рембрандту), что онъ не сосредоточиваетъ всего своего вниманія на фигурахъ, на дѣйствующихъ лицахъ, но прилагаетъ особенное стараніе на передачу окружающей ихъ обстановки. Онъ, словомъ, создаетъ среду, «атмосферу», и въ этомъ сказывается природный пейзажистъ; въ то же время совершенно отчетливо выявляется его большая интеллектуальная зрѣлость въ сравненіи съ нѣкоторой ограниченностью Караваджо.

Къ сожалѣнію, картинъ Эльсгеймера сохранилось мало, и его дѣятельность далеко еще не освѣщена подобающимъ образомъ. Въ началѣ своего пребыванія въ Римѣ онъ какъ будто только учился (извѣстіе о томъ, что у

[illegible] представляется и другое свѣдѣніе, встрѣчающееся у историка XVIII в., — что уже въ 1[illegible] г. Paul Juvenel былъ ученикомъ Э. во Франкфуртѣ; во всякомъ случаѣ, констатировано, что въ 1600 г. Эльсгеймеръ жилъ въ Римѣ, гдѣ онъ и женился согласно [illegible], согласно Зандрарту — на римлянкѣ; «конвертъ» Э. получалъ отъ папскаго двора, и это наводитъ Зейбта на очень правильное предположеніе, что Э. перешелъ въ Римѣ въ католичество; умеръ мастеръ отъ болѣзни желудка въ 1610 г., а не въ 1620 г., какъ это считалось раньше; послѣдніе годы его были омрачены нуждой и долгами, за которые его приса[illegible] въ тюрьму. Учениками Э. считаются: Д. Тенирсъ Старшій, Торнисъ, Ластманъ, Пейнасъ и графъ Гендрикъ Гоудтъ. Послѣднему художнику-любителю, жившему въ Римѣ съ 1607 г. [illegible] Гоудтъ [illegible] Гоудтъ [illegible] картины Э. находятся въ музеяхъ [illegible] Дрездена, Лувра, Эрмитажа, Мюнхена [illegible] популярной картины мастера «Похищеніе сн[illegible]

[illegible]ства», Кэмбриджа, флорентинской галлереи [illegible] Франкфурта, Вѣны [illegible] въ Луврѣ, Франкфуртѣ [illegible] W. [illegible] Kunstg[illegible] I, стр. [illegible] и II, стр. 110; его же [illegible] Braunschweig, 1883 [illegible] Zeitung», 1906, № 108 [illegible] pfer und A[illegible] XXI, 1897, стр. [illegible] Leben [illegible] 188[illegible] — 1639 — былъ ученикомъ [illegible] Гоудта, [illegible] Граммера [illegible] Kunst [illegible] VII, 1901, и обстоятельст[illegible] Мурера, [illegible] роды на песок, 1599 г. и «Похищеніе [illegible] 188[illegible]

[illegible] Мюнхенская Пинакотека

него уже былъ ученикъ во Франкфуртѣ, не встрѣчаетъ довѣрія), и мы видимъ рядъ картинъ, принадлежащихъ вѣроятно, къ 1590-мъ годамъ, въ которыхъ онъ идетъ слѣдомъ то за Францемомъ («Св. Павелъ въ Листрѣ» — музей во Франкфуртѣ), то за Роттенгаммеромъ («Встрѣча Моисея» — Германскій музей въ Нюрнбергѣ), то приближается къ Брилю и къ Конинкслю (прелестная картина «Проповѣдь Іоанна Крестителя» въ Мюнхенской Пинакотекѣ). Но затѣмъ у Эльсгеймера исчезаютъ излишняя цвѣтистость, манерность освѣщенія, приблизительность и отсебятина въ фигурахъ, и онъ переходитъ къ тому характеру творчества, который и рисуетъ его намъ какъ достойнаго предтечу Рембрандта, какъ беззавѣтнаго поклонника натуры. Возможно, что именно этотъ переломъ въ творчествѣ Эльсгеймера отогналъ отъ него поощрителей и повергъ его въ непосильную борьбу съ нуждой. Сохранились, во всякомъ случаѣ, свѣдѣнія (которымъ нѣтъ причины не вѣрить), что онъ принужденъ былъ одно время скрываться отъ кредиторовъ въ руинахъ и пустынныхъ мѣстахъ, и, дѣйствительно, чѣмъ-то въ родѣ пустыннаго молчанія, тихой, сладко-печальной сосредоточенности вѣетъ отъ его маленькихъ картинокъ, точно въ черномъ выпукломъ зеркалѣ въ чарующемъ сокращеніи отражающихъ красоту Кампаньи.

Среди этихъ картинъ нѣкоторыя — аллегоріи (напримѣръ «Погоня за счастьемъ» или «Contento», извѣстное намъ въ копіяхъ подражателя Эльсгеймера Кнупфера), другія — историческія сцены, третьи — идиллическіе пейзажи, въ которыхъ почти не замѣчаешь фигурокъ, то разыгрывающихъ сцены изъ евангелія и библіи, то просто подчеркивающихъ своимъ одиночествомъ и своими малыми размѣрами затерянность отдѣльныхъ людей въ дѣвственномъ царствѣ природы. Среди «историческихъ картинъ» любопытны — нѣсколько сухая по техникѣ картина Эрмитажа «Св. Павелъ на островѣ Мелитѣ» и мюнхенскій «Пожаръ Трои», въ которыхъ Эльсгеймеръ задался цѣлью сопоставить разнообразные эффекты освѣщенія (костеръ и лучъ солнца въ «Павлѣ», звѣзды, факелы, пламя пожара въ «Троѣ»). Но несравненно болѣе отрадны тѣ его чистые пейзажи, въ которыхъ проявляется, несмотря на нѣкоторый примитивизмъ [illegible] отъ котораго Эльсгеймеръ такъ и не отдѣлался, совершенно [illegible] нашему времени душа.

Что поразительно въ этихъ картинахъ — это ихъ [illegible] щаяся въ тѣсной связи съ ней грандіозность. [illegible] навшія въ раннихъ своихъ картинахъ деревья [illegible] ихъ густыми массивами, говорящими о неисчерпаемыхъ [illegible] земли. Раньше онъ пренебрегалъ, подобно Яну Брейгелю [illegible] впечатлѣнія пестрыхъ краски, сообщалъ формамъ мелкую [illegible] онъ преслѣдуетъ цѣлостность и монументальность. [illegible] картины, какъ напримѣръ «Бѣгство въ Египетъ» [illegible]

галлереѣ или какъ еще болѣе прекрасные варіанты на тотъ же сюжетъ въ Мюнхенѣ и въ Парижѣ. Во всѣхъ трехъ геніально переданы чуть ночной тишины торжественность священ природы. Въ нихъ Эльсгеймеръ меньше заботился о разнообразіи эффектовъ, и это дало ему возможность съ совершенной полнотой передать свое поэтическое настроеніе. Тѣмъ же духомъ исполнена извѣстная въ нѣсколькихъ варіантахъ композиція «Санъ Товія» (одинъ изъ нихъ въ Румянцевскомъ музеѣ): юноша въ сопровожденіи ангела шествуетъ мимо зрителя по берегу озера, въ зеркальной водѣ котораго отражаются сочныя, круглыя купы деревьевъ и пастухи, гонящіе стада.

Такія картины отличаются отъ современныхъ композицій Бриля тѣмъ, что въ нихъ исчезли всѣ «романтическія вычурности», корявые стволы, колючіе утесы, неправдоподобно раскинувшіяся панорамы (въ позднѣйшихъ работахъ Бриля эти черты смягчаются, но въ этомъ и сказывается вліяніе на него Эльсгеймера). Пейзажъ сдѣлался замкнутымъ, интимнымъ, и не только при этомъ онъ не потерялъ своей прелести, но, напротивъ того, съ утратой всякаго ухищренія, онъ ожилъ и одухотворился. На современниковъ открытія Эльсгеймера должны были производить потрясающее впечатлѣніе. За пятьдесятъ лѣтъ до того Брейгель «Мужицкій» писалъ и гравировалъ такія же непосредственныя отраженія природы. Но въ то время никто не могъ еще оцѣнить по достоинству эти новшества, отчасти и потому, что подходъ къ дѣлу у Питера былъ иной, нѣсколько, по тогдашнимъ понятіямъ, устарѣлый. Люди съ утонченнымъ вкусомъ должны были поглядывать на эти простодушныя копіи обыденности съ полупрезрительной усмѣшкой или видѣли въ нихъ забавное чудачество. У Эльсгеймера благодаря вліянію латинской культуры, которой онъ пропитался вполнѣ, не [illegible] своей германской «Innigkeit», это отраженіе натуры получило [illegible] болѣе отвѣчающій запросамъ времени, и тѣмъ самымъ новый подходъ къ дѣлу оказался упроченнымъ. Въ искусствѣ Эльсгеймера мы [illegible] все дальнѣйшее развитіе нидерландскаго пейзажа, какъ [illegible] низирующаго», такъ и чисто-національнаго оттѣнка.

Выгодно отличаются позднѣйшія картины Эльсгеймера отъ [illegible] Брейгеля и своими свѣтовыми эффектами. «Гибель Трои» означ[illegible] номъ смыслѣ «бурю и натискъ» въ творчествѣ мастера. [illegible] есть картина его «переходная». Слѣды этой свѣтовой ухищренности [illegible] еще и въ лихтенштейнскомъ «Бѣгствѣ» или въ эрмитажн[illegible] Но затѣмъ Эльсгеймеръ упрощаетъ и эту сторону своей жи[illegible] достаточно усвоивъ себѣ то, что онъ преслѣдовалъ въ прежнихъ [illegible] И теперь онъ не оставляетъ заботы о свѣтѣ, объ этомъ важнѣ[illegible] торѣ настроенія. Свѣтъ у него продолжаетъ быть вполнѣ [illegible] лицомъ. Но въ своихъ зрѣлыхъ картинахъ мастеръ не ра[illegible] пестрить композиціи разными пикантными фокусами, но [illegible]

мерзвенной стильности. Сѣверянинъ придалъ чары своего искренняго восхищенія поэзіей мірозданія, своей нетронутой духовнымъ извращеніемъ чуткости. Для болонцевъ природа представлялась сборищемъ «благородныхъ» орнаментовъ, въ лучшихъ случаяхъ — «подходящимъ сценаріемъ» къ драмамъ, разыграннымъ полубогами. Эльсгеймеръ является не только родоначальникомъ интимнаго пейзажа, но и настоящимъ основателемъ «героическаго» или «историческаго» пейзажа потому, что роль «главнаго героя» онъ предоставляетъ именно этой «неодушевленной» природѣ, среди которой ютится человѣческая жизнь. Его пейзажъ означаетъ и дальнѣйшій шагъ даже по отношенію къ пейзажамъ венеціанцевъ. У послѣднихъ природа ожила, въ ней проснулись страсти, чисто животная радость жить. У Эльсгеймера природа представляется уже таящей міровыя думы, она начинаетъ чувствовать, выражать прелесть грусти, умиленія и радость торжества. И всѣ послѣдователи Эльсгеймера пытаются подчеркнуть именно этотъ смыслъ вновь найденной формулы пейзажа, стаффажи историческихъ пейзажистовъ служатъ отнынѣ не столько для «оживленія» и «украшенія» пейзажа, сколько для того, чтобы подчеркнуть настроеніе — будь то аркадское блаженство, сладкая меланхолія или трагическій ужасъ.

Отъ Эльсгеймера лучи искусства правдиваго и поэтичнаго пошли во всѣ стороны. Немного изъ этихъ лучей досталось родинѣ Эльсгеймера — Германіи, бившейся въ то время въ страшныхъ судорогахъ «Тридцатилѣтней [illegible] и совершенно замершей въ художественномъ смыслѣ. Именами [illegible] Кевига, Николауса Книпфера, Маттэуса Меріана и Томана фонъ Хагельштейна исчерпывается рядъ его нѣмецкихъ послѣдователей, причемъ [illegible] еще имѣть въ виду, что Меріанъ былъ скорѣе швейцарцемъ, а [illegible] какъ кажется, познакомился съ формулами искусства Эльсгеймера [illegible] бытность свою въ Голландіи. Немногочисленны послѣдователи Эльсгеймера и во Фландріи и во Франціи, но зато среди нихъ мы встрѣчаемъ [illegible] имена, принадлежащихъ къ величайшимъ: Рубенса [*], Теньер[illegible] Пуссена, Клода Лоррена. Больше же всего обязана Эльсгеймеру [illegible] школа, и не только появленіемъ цѣлой отдѣльной группы [illegible] [illegible]. Мы усматриваемъ несомнѣнное вліяніе нѣмецкаго художника [illegible] представителѣ голландской школы — на Рембрандтѣ [illegible] формы эльсгеймеровскаго творчества можно прослѣдить [illegible] почти всѣхъ раннихъ голландскихъ пейзажистовъ съ братьями [illegible] во главѣ. Именно это вліяніе [illegible]
[illegible]

[*] [illegible]

которое вообще отличаетъ живопись XVII вѣка въ Сѣверныхъ Нидерландахъ отъ того нѣсколько «провинціальнаго» характера, который былъ присущъ ей въ XVI вѣкѣ[193].

Объ ученикѣ Эльсгеймера Кенигѣ[194], можно имѣть довольно полное представленіе по его картинамъ въ Сіенской галлереѣ, суховатымъ, отличающимся чрезмѣрно тонкой «филигранной» живописью и свѣтлыми рыжевато-оливковыми, очень условными красками. Впрочемъ, двѣ изъ этихъ картинокъ обнаруживаютъ въ Кенигѣ настоящее пониманіе поэзіи: та, на которой изображенъ восходъ солнца на морѣ, и «Хожденіе св. Петра по водамъ». Особенно интересна послѣдняя: справа, надъ рядами волнъ, бѣгущихъ отъ лодки съ учениками Христа, высится почти черная кулиса скалистаго берега съ башней и деревьями; слѣва, надъ гладкой поверхностью моря, имѣющаго скорѣе видъ рѣки, подымается луна, отражающаяся въ водѣ (тотъ же эффектъ, что у Эльсгеймера на «Бѣгствѣ въ Египетъ»); сидящіе въ лодкѣ освѣщены фонаремъ и жаровней, у которой они грѣются. Борьба свѣта, идущаго изъ разныхъ источниковъ, и на сей разъ подчеркиваетъ происхожденіе «эльсгеймеровской школы» изъ натурализма Караваджо.

Якобъ Эрнстъ Томанъ фонъ Хагельштейнъ[195] извѣстенъ какъ искусный подражатель Эльсгеймера, манеру котораго онъ перенялъ въ совершенствѣ. Очень возможно, что рядъ картинъ, считающихся теперь за второстепенныя произведенія самого Эльсгеймера, работы этого его ученика. Сохранились свѣдѣнія, что въ Римѣ, Неаполѣ и Генуѣ было много его произведеній, и это вполнѣ возможно, такъ какъ Томанъ пробылъ въ Италіи пятнадцать лѣтъ. Не ему ли, напримѣръ, принадлежатъ прелестныя картины Неаполитанскаго музея съ эпизодами изъ «Исторіи Дедала», считающіяся работами самого Эльсгеймера? Позже мастеръ жилъ въ Линдау, своей родинѣ, бросилъ художество и получилъ мѣсто имперскаго провіантмейстера.

Не мало эльсгеймеровскихъ чертъ мы найдемъ у Маттэуса Меріана, знаменитаго путешественника, иллюстратора, родоначальника цѣлой XVI

[illegible] всего остались затронутыми Эльсгеймеръ отъ Италіи и Испаніи. Однако, нѣкоторыя черты, проистекающія какъ будто все изъ того же [illegible] самыхъ жизненныхъ художниковъ Италіи — у Фетти, Кастильоне и у Розы, и столько общаго [illegible] между искусствомъ испанскихъ [illegible] — Орренте, Коллантеса и [illegible] и искусствомъ Эльсгеймера, что опять [illegible] Историкъ нѣмецкаго искусства Іоахимъ Зандрартъ [illegible], что весь Римъ былъ [illegible] объ искусствѣ Эльсгеймера. [illegible] уже тотъ періодъ, когда самого Эльсгеймера [illegible] послѣ смерти своего [illegible] искусствомъ Эльсгеймера онъ могъ познакомиться еще во время своего [illegible] по Голландіи, гдѣ онъ засталъ въ живыхъ [illegible] друга великаго художника [illegible] Въ самомъ Римѣ Зандрартъ [illegible] Эльсгеймера, которую онъ называетъ [illegible]

194 Johannes König [illegible] «Raum, 1818», [illegible]

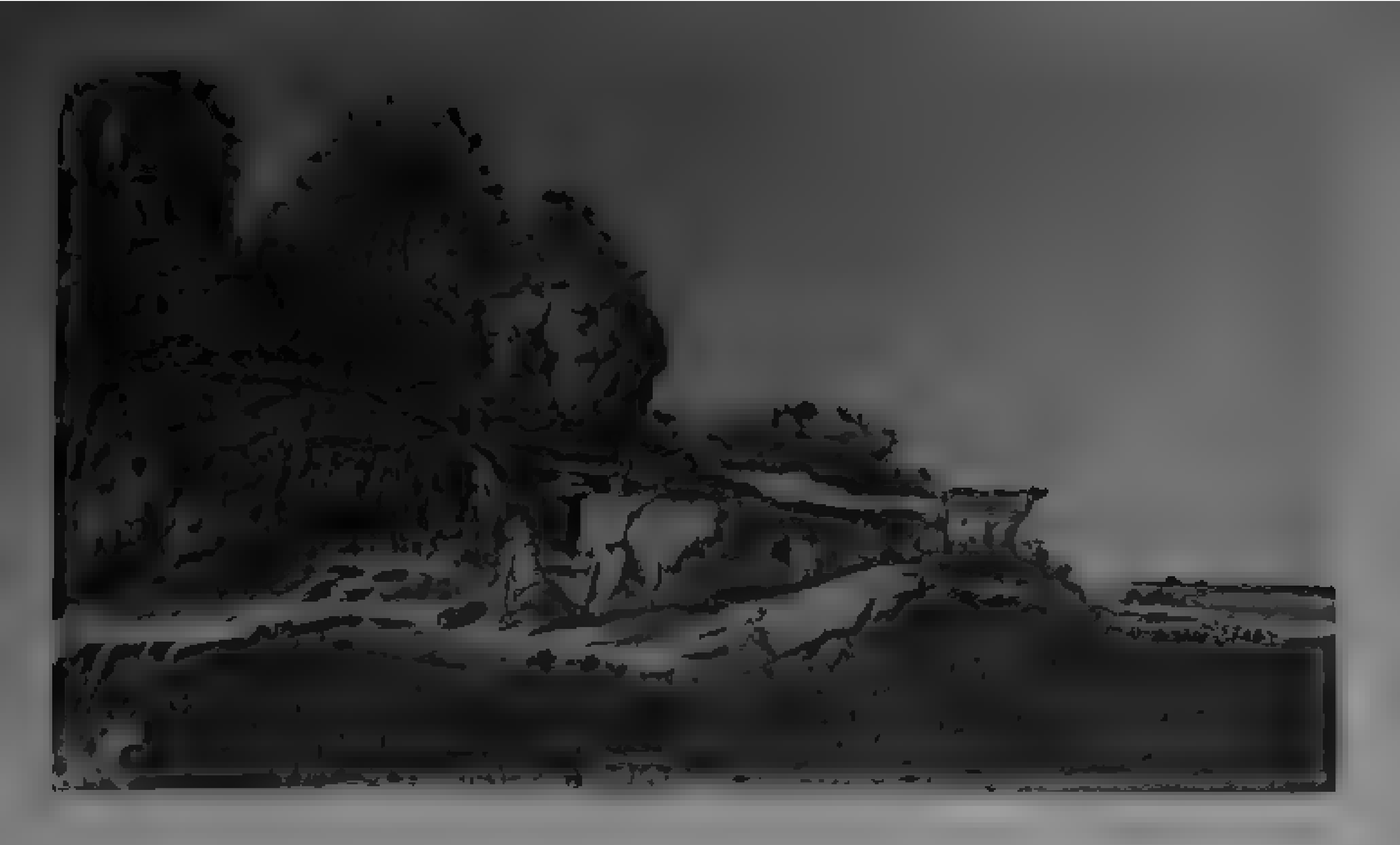
195 [illegible] Thoman von H[illegible] Зандрарту, въ 1588 [illegible] Италію, пробылъ [illegible] на родину [illegible] Эльсгеймера.

ственной династіи и издателя, основавшаго одну изъ крупнѣйшихъ фирмъ книжнаго дѣла, которая просуществовала около ста лѣтъ [396]. Меріанъ долженъ интересовать не только въ качествѣ достойнаго преемника топографа Гуфнагеля и хроникера современной исторіи, но именно и въ качествѣ эльсгеймериста, создателя прелестныхъ иллюстрацій тенденціозно характера (частью къ библіи), изъ которыхъ нѣсколько обнаруживаютъ вліяніе итальянскихъ мастеровъ, но значительная все же часть выдаетъ тонкое чувство природы и исканіе настроенія.

Среди голландцевъ эльсгеймеристовъ особенно значительнымъ представляется Питеръ Ластманъ [397], не столько потому, что сохранилось свѣдѣніе

[396] Маттеусъ Меріанъ принадлежалъ къ старой базельской патриціанской семьѣ. Онъ родился 25 сентября 1593 г.; ученикъ, въ 1609 г., Дитриха Мейера въ Цюрихѣ († 1658), въ 1613 г. юный художникъ уже приглашенъ къ лотарингскому двору въ Нанси, гдѣ онъ знакомится съ Калло, послѣ нѣсколькихъ лѣтъ пребыванія въ Аугсбургѣ и въ Штутгартѣ М. отправляется въ Нидерланды, а на возвратномъ пути во Франкфуртѣ онъ входитъ въ сношенія съ Т. де Бри; въ 1618 г. М. женится на дочери послѣдняго, и это удерживаетъ мастера отъ поѣздки въ Италію; въ 1619 г. М. возвращается въ Базель, въ 1624 г. онъ издаетъ «Novae regionum de ...» и въ томъ же году переселяется въ центръ книжнаго дѣла въ Германіи — во Франкфуртъ (гражданинъ съ 1625 г.); въ 1640 г. онъ становится единымъ хозяиномъ издательской фирмы своего тестя; въ 1645 г. умираетъ его горячолюбимая жена, что, однако, не мѣшаетъ въ 1646 г. М-у вступить во второй бракъ; умеръ мастеръ 19 іюня 1650 г. Изъ остальныхъ членовъ фамиліи Меріанъ, заслуживаетъ особаго вниманія искусный портретистъ и граверъ Маттеусъ М. Младшій (1621 — 1687), пользовавшійся совѣтами Зандрарта (съ послѣднимъ М. отправился въ 1647 г. въ Нидерланды; съ 1650 по 1652 г. онъ совершаетъ самостоятельное путешествіе по всей Европѣ; въ 1652 г. женится на Анну Маріетѣ Бартельсъ). Сынъ Маттеуса Младшаго, живописецъ Іоганнъ Маттеусъ (1659 — 1716), состоялъ тайнымъ совѣтникомъ при дворѣ курфюрста Майнцкаго. Дочь Іоганна Шарлотта Мэзи, унаслѣдовала фирму Меріанъ; она была замужемъ за архитекторомъ Эльсгеймеромъ фонъ Гете, совершенно разорившимъ дѣло. Наконецъ, извѣстная на весь міръ Марія Сибилла М. (1647 — 1717), дочь старшаго Маттеуса, ученица Абрама Миньона, славилась своей живописью цвѣтовъ и насѣкомыхъ, а также своимъ путешествіемъ въ Суринамъ (1699 г.). Младшая дочь [illegible] также специалистка по живописи цвѣтовъ, бывшая замужемъ за портретистомъ [illegible], состояла на службѣ при нашей Академіи Наукъ и умерла въ Петербургѣ въ 1743 г. Топографія Меріановъ, состоящая изъ 30 томовъ, начала выходить въ 1642 году и закончилась въ 1688 г. Библія съ иллюстраціями М. вышла въ Страсбургѣ въ 1630 г. Кромѣ того Меріанами издана родъ современной хроники [illegible] Europaeum [illegible] исполнявшимися отдѣльныя гравюры. См. Matthaeus Merian «Eine Künstler- und Verlegerfamilie ...» [illegible] 2-ое изданіе, 1892 г., Kiel.

[397] Pieter Lastman родился въ 1583 г. въ Амстердамѣ; сынъ [illegible] Pieter Zeger[s]z, исполнявшаго до 1628 г. должность городского комиссионера; онъ лишился этой должности, по всей вѣроятности, изъ-за приверженности къ католицизму. Ученикъ [illegible], который, въ свою очередь, былъ ученикомъ Корнелиса Гарлемского [illegible] Мандера. 1604 г. [illegible] уже въ Италіи и [illegible] въ 1605 онъ уже, вѣроятно, [illegible] 1607 г. это подтверждается документами; въ 1617 къ нему поступаетъ [illegible] учитель Рембрандта [illegible]; въ 1618 г. мастеръ упоминается среди именъ знаменитыхъ амстердамскихъ живописцевъ въ сочиненіи Т. Ротеса [illegible] онъ даетъ свое заключеніе [illegible] стоимости [illegible] тинои кола съ Караваджо [illegible] наслѣдница была [illegible] подъ прозвищемъ [illegible] картины этого мастера [illegible] свѣдѣніе, что въ 161[illegible] тать въ Венеціи [illegible] р. однако [illegible] картины для датскаго [illegible] тали кромѣ того [illegible] кертъ, Агр. Бухтел[illegible] ши въ Кѣльне городъ [illegible] давль Хениг [illegible] въ католичество [illegible] Рембрандтъ былъ [illegible] танція 1627 г. [illegible] 1628 г. Л. одержим[illegible] составленъ инвен[illegible] [illegible] Мандера [illegible] [illegible] [illegible] художника украшаютъ музеи Эрмитажа, Берлина, Роттердама (1608 г.), Амстердама (мотивъ, взятый у Караваджо), Бремена (163[illegible] г.), [illegible] Мюнхена (1620 г.), Стокгольма (1630 г.) и собраніе [illegible] [illegible]



[illegible] къ [illegible] Германскій музей [illegible]

о краткомъ пребываніи Рембрандта ученикомъ въ его мастерской сколько потому, что дѣйствительно произведенія геніальнѣйшаго изъ голландцевъ выдаютъ сильную зависимость его отъ Ластмана. Одна изъ главныхъ особенностей Рембрандта — его натуралистическій подходъ къ темамъ религіознымъ и историческимъ — есть не что иное, какъ развитіе и возведеніе въ высшую степень [illegible] черты Ластмана, унаслѣдованной имъ отъ Эльсгеймера [illegible] Караваджо. У Ластмана мы видимъ, какъ все направлено къ тому, чтобы придать [illegible] характеръ увидѣннаго въ дѣйствительности [illegible] натуры. Грубоватый голландецъ заходитъ при этомъ гораздо дальше своего прототипа — «натуралиста» [illegible] Ластмана прямо отталкиваютъ [illegible] [illegible] превращаются въ [illegible] неповоротливыхъ голландскихъ [illegible] [illegible] скаго, насколько послѣднее кажется напыщеннымъ, настолько искусство Ластмана [illegible] честнымъ.

Совершенно къ Эльсгеймеру Ластманъ примыкаетъ въ пейзажѣ. Это тѣ же схемы, то же освѣщеніе, та же внимательная, тщательная плотная и все же не замученная, довольно свободная техника. Подобно своему римскому образцу, Ластманъ любитъ ставить въ фонѣ композиціи ряды отвѣсныхъ скалъ, увѣнчанныхъ купами деревьевъ и античными (преимущественно круглыми) храмами. Первые планы Ластманъ заставляетъ кулисами, въ которыхъ онъ выписываетъ всѣ детали, листья, борозды на корѣ, скалистые пласты. Все это дѣлается съ «аппетитомъ» чисто германской методичностью, безъ намека на итальянское виртуозничаніе. Строго съ натуры списаны у него и животныя, которыя даже у Руланта Саверея имѣютъ еще характеръ схемъ, заимствованныхъ изъ зоологическихъ сборниковъ. Разумѣется, пейзажи и вообще «постановки» Ластмана сочинены, и многое въ нихъ выдаетъ даже нѣкоторую рутину. Но въ свое время все это было менѣе замѣтно, и наоборотъ, въ картинахъ мастера поражало преобладаніе правдивости надъ условностью. Ластманъ былъ безусловно знаменитѣйшимъ художникомъ Голландіи первыхъ десятилѣтій XVII вѣка, и это вполнѣ станетъ понятнымъ, если мы постараемся окунуться въ ту среду, среди которой онъ работалъ и въ которой его искусство производило опредѣленное впечатлѣніе какой-то проповѣди во имя правды.

Помощниками Ластмана въ этой пропагандѣ «натурализма эльсгеймеровскаго порядка» въ Голландіи явились: другъ Эльсгеймера кавалеръ Гоудтъ, воспроизведшій въ тончайшихъ гравюрахъ на мѣди нѣкоторыя картины Эльсгеймера, привезенныя имъ изъ Рима[198], а также уроженецъ [illegible] Мозесъ Уйтенбрукъ[199], уроженецъ Дордрехта Диркъ Даленсъ[200], уроженецъ Лейдена (еще одинъ изъ предполагаемыхъ учителей Рембрандта) Іорисъ Схоутенъ[201], уроженцы Амстердама братья Пейнасъ[202] и [illegible]

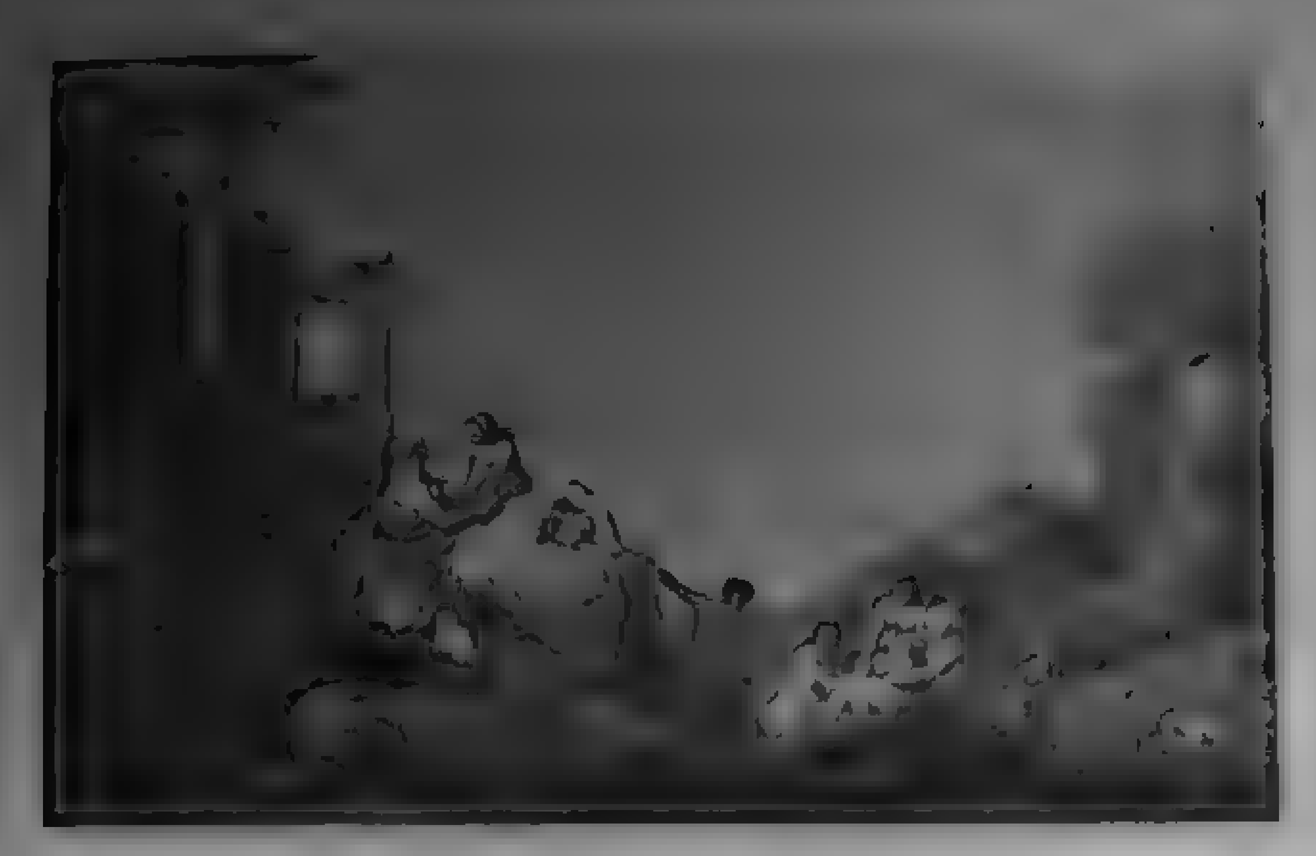
---

[198] Hendrick Goudt, носившій почетный титулъ палатинскаго графа, родился въ Утрехтѣ, вѣроятно, въ 1580-хъ годахъ; неизвѣстно кто былъ его учителемъ въ граверномъ искусствѣ (возможно, что старшій Криспенъ де Пассъ); въ 1608 г. появляется уже прекрасный офортъ Гоудта съ Эльсгеймера «Церера»; и не менѣе хороши офорты «Юпитеръ у Филемона» и «Аврора». Картинъ Г., о которыхъ упоминаетъ Гоубракенъ, не сохранилось. [illegible] жизнь мастеръ помѣшаннымъ около 1628 г. (говорятъ, его отравила женщина любовнымъ напиткомъ). См. W. Seibt «Hendunkel», Frankfurt a. M. 1885 г., стр. 81.

[199] Moses van Uyttenbroeck или Wtenbroeck родился около 1590 г. въ Гаагѣ, былъ въ Римѣ, вернулся въ 1614 г., въ 1620 г. поступилъ въ гильдію [illegible] которой онъ значится въ 1627 и въ 1633 г., умеръ въ 1648 г. Картины [illegible] обнаруживаютъ [illegible] Эльсгеймера [illegible] съ Пуле-Сурговъ [illegible] характерныя [illegible] находятся въ Кас[illegible] Брауншвейгѣ [illegible] Вѣнѣ, Прагѣ «Вакхъ» и «Аріадна» [illegible] Аугсбургѣ, Флоренціи, Царскомъ [illegible] петербургской Академіи Художествъ [illegible] также въ составѣ Семеновской [illegible] тины «Эвридика» и [illegible] Съ Уйтенбрука гравировалъ Янъ ванъ де Вельде [illegible] офорты [illegible]

[200] [illegible] родился въ Дордрехтѣ [illegible] 1660 г., по возвращеніи изъ Италіи [illegible] Гаагѣ [illegible] умеръ въ [illegible] [illegible]

[201] [illegible] въ Лейденѣ около 158[illegible] 1651 г. [illegible] въ Лейденѣ [illegible] ствуетъ предположеніе, что онъ былъ у [illegible]



К. Пуленбургъ. Діана и Каллисто. Императорскій Эрмитажъ.

уроженецъ Николаусъ Кнупферъ [209]. Въ ихъ творчествѣ мы [illegible] встрѣчаемъ тѣ же черты неустойчиваго реализма (лишь у Пейнасовъ съ болѣе [illegible] «фламандскимъ» оттѣнкомъ) и [illegible] тѣ же пріемы [illegible]

Ливенса, Рембрандта и Абр. [illegible] Гемпеля.—Изъ картинъ [illegible] 1646 г.) [illegible] Амстердамѣ [illegible] въ корпорацій [illegible] интересную [illegible] 1643 г., въ Лейденскомъ музеѣ.

[illegible] старшій изъ двухъ братьевъ Рунов. [illegible] въ Амстердамѣ въ 1581 г.; предполагаемый ученикъ [illegible] въ Римѣ; умеръ въ Амстердамѣ въ [illegible] г.—Якобъ Руновъ родился около [illegible] брата изящнаго, но довольно еще [illegible] мастера, встрѣчаются въ музеяхъ [illegible]

[illegible] юмъ.—Губбракенъ утверждаетъ, что Якобъ Пейнасъ [illegible] музеи («Апостолъ Павелъ въ Листрѣ», [illegible]

[illegible] Кнупферъ родился въ Лейпцигѣ въ 1603 г. (по другимъ, едва ли вѣрнымъ свѣдѣніямъ—въ 1603 г. онъ уже былъ ученикомъ Эм. Ниссена). Художественное образованіе К. завершилъ подъ руководствомъ А. Блумарта въ Утрехтѣ (въ 1630 г.); въ 1637 г. [illegible] принятъ тамъ же въ [illegible]; умеръ, вѣроятно, въ Утрехтѣ въ 1660 г. Его учениками были: Я. Стэнъ, Ари де Войсъ и Фр. Мерисъ.—Картины К. можно видѣть въ музеяхъ Эрмитажа («Царица Савская», «Авессаломъ и Ѳамарь» изъ собранія П. П. Семенова [illegible] «Идолопоклонство Соломона»), Дрездена («Портретъ семьи художника, занятой музыкой»), [illegible] тщательная [illegible] мастера [illegible] подписана: «N. Knupfer, 1651»; [illegible]

[illegible] въ «[illegible]», № 29, ноябрь 1892.

меровскаго пошиба. Характерно, что всѣ эти художники и послѣ возвращенія въ Голландію продолжаютъ писать римскіе мотивы — скаты Палатина, круглый храмъ Весты въ Тиволи, портики и гроты — и населяютъ эти декораціи фигурками, разыгрывающими эпизоды изъ миѳологіи. Эти черты не препятствуютъ, однако, тому, чтобы ихъ картины «учили правдѣ». Все у нихъ выдаетъ внимательнѣйшее изученіе природы (мѣстами даже рабскую копію ея), а самые ихъ боги и герои не могутъ скрыть свое происхожденіе изъ деревень Сѣвернаго Брабанта и Гельдера.

Нѣсколько большая свобода, сказывающаяся уже въ Пейнасахъ и въ позднихъ картинахъ Ластмана и Уйтенбрука, усиливается въ творчествѣ амстердамскаго художника Класа Мунарта [204], относительно котораго остается подъ сомнѣніемъ, побывалъ ли онъ въ Италіи или нѣтъ. Но въ дни сложенія личности Муйарта, бывшаго тѣмъ на пятнадцать моложе Ластмана, и не было абсолютной необходимости побывать въ Италіи для того, чтобы имѣть представленіе объ итальянской природѣ, объ итальянскомъ искусствѣ и въ частности о живописи Эльсгеймера: въ такомъ обиліи ходили по рукамъ гравюры съ видами итальянскихъ мѣстностей и писались «итальянскія» картины художниками, не покидавшими улицъ Гарлема и Амстердама. Связь Мунарта съ Эльсгеймеромъ, во всякомъ случаѣ, настолько велика, что относительно нѣкоторыхъ картинъ, считающихся работами послѣдняго, теперь [illegible] мнѣнія, не работы ли онѣ голландскаго мастера, если и побывавшаго [illegible] то въ такіе годы, когда Эльсгеймеръ былъ уже въ могилѣ (въ годъ смерти Эльсгеймера Мунарту было около десяти лѣтъ). Иногда Мунартъ [illegible] ближе къ Рембрандту, нежели Ластманъ, и въ этомъ хотѣли видѣть слѣды вліянія болѣе юнаго мастера на своего старшаго собрата [illegible]. Од[illegible] дѣлѣ черты «рембрандтизма» въ искусствѣ Мунарта [illegible] естественнымъ развитіемъ все тѣхъ же формулъ римскаго [illegible] При этомъ стали съ большей силой проявляться [illegible] зиціи драматизма, экспрессивности, сколько задачи [illegible] себѣ Эльсгеймеромъ. Превосходная картина Эрмитажа [illegible]

---

[204] [illegible] или Моерт родился въ Амстердамѣ [illegible] 1600 [illegible] уже въ 1618 [illegible] числится членомъ риторической камеры [illegible] Италію [illegible] до 1620 [illegible] Амстердамскую [illegible] въ 1630 г., въ 1638 г. [illegible] Марія Медичи [illegible] послѣ 1649 г. [illegible] что [illegible] учениковъ Мунарта [illegible] Ватерлоо, Вэнниксъ, Н. Берхемъ и Я. в. д. Дусь [illegible] картины М. хранятъ музеи Эрмитажа [illegible] въ текстѣ «Идиллія», «Ветрінія Іакова [illegible] «[illegible] сына Моисея», 1639 г.), Амстердама, «Группа [illegible] 1633 г. [illegible] Нюрнберга «Погребеніе во [illegible] 1624 г. [illegible]

[illegible] То же мнимое вліяніе Рембрандта на своихъ старшихъ собратьевъ хотятъ видѣть въ позднихъ [illegible] Бремера [illegible]

[illegible] опредѣляется [illegible]

[illegible]

(1640 г.) служитъ подтвержденіемъ такого вліянія на Муйарта Рембрандта, тогда какъ самая рѣзкость красокъ и противопоставленіе свѣта факеловъ свѣту луны [illegible] картины съ картинами Караваджо и, опять-таки, Эльсгеймера. Эта картина Муйарта напоминаетъ еще нѣкоторыя произведенія фламандца Іорданса, но [illegible] итальянскаго натурализма.

Нѣсколько [illegible] отъ предыдущихъ художниковъ представляется [illegible] Іордансомъ. [illegible]

[illegible] съ Рубенсомъ; въ 1647 [illegible] мастеръ въ Утрехтѣ 12 августа 1667 г. — Картины [illegible] изобилуютъ всѣ музеи Европы и многія частныя собранія. Наиболѣе значительныя произведенія находятся въ Амстердамѣ, [illegible] въ Дрезденѣ, въ Гамптонъ Кортѣ [illegible] Jan G. [illegible] Verhagen, [illegible]; среди его подражателей можно еще [illegible] P. [illegible]

основательной выучки на родинѣ подъ руководствомъ того изъ художниковъ, которого рядомъ съ переселенцами фламандцами, рядомъ съ портретистами и рядомъ съ эльсгеймеристами, слѣдуетъ считать за настоящаго основателя голландскаго реализма за одного изъ побѣдителей маньеристической схоластики — Абрагама Блумарта. Великій педагогъ, къ которому мы еще вернемся, былъ первымъ голландцемъ, начавшимъ бороться съ вычурой и обращаться къ натурѣ не только въ стѣнахъ «натурнаго класса», но и въ поляхъ, на дюнахъ, на задворкахъ деревень, на опушкахъ рощъ [208].

Пуленбургу, одному изъ легіона учениковъ, обязанныхъ Блумарту разностороннимъ и интенсивнымъ образованіемъ, «утрехтскій патріархъ» передалъ наиболѣе существенныя черты своего искусства — чувство правды и тонкій вкусъ къ изящному. Поѣздка Пуленбурга въ Италію, знакомство съ произведеніями Эльсгеймера развили затѣмъ эти черты, и мастеръ вернулся на родину тѣмъ «голландскимъ Анакреономъ», тѣмъ «аркадійцемъ», какимъ онъ является въ своихъ безчисленныхъ, разбросанныхъ во всѣхъ галлереяхъ міра, нѣсколько однообразныхъ картинкахъ. Пуленбургу вредитъ до сихъ поръ тотъ успѣхъ, которымъ онъ пользовался при жизни и въ теченіе всего XVII вѣка. Это былъ «Альбани Голландіи». Самъ Пуленбургъ содержалъ мастерскую, въ которой многочисленные ученики копировали подъ его наблюденіемъ излюбленнѣйшія композиціи, сходившія затѣмъ за произведенія мастера. Кромѣ того, миріады «пуленбургистскихъ» картинъ созданы его последователями, ряды которыхъ протянулись до самаго XVIII вѣка [209].

Особенности Пуленбурга можно охарактеризовать внѣшними и внутренними признаками. Первые сводятся къ превосходной «эмалевой» живописи, къ точному рисунку фигуръ (всегда согласному съ «натуралистическими» [illegible] типами), къ ясной композиціи, къ чувству мѣры, къ мягкимъ [illegible] ватымъ краскамъ, къ опредѣленному и въ то же время нѣ[illegible] къ отличному рисунку пейзажа, сложенному изъ мотивовъ Кам[illegible] тренніе признаки художника можно объединить подъ сл[illegible] настроеніе». Время Пуленбурга было страшнымъ времен[illegible] человѣчеству полнымъ огрубѣніемъ, и вѣроятно люди [illegible] особую слабость къ картинамъ мастера потому именно, ч[illegible] дила свою собственную мечту о какомъ-то безмятежномъ [illegible] волѣ среди ласковой природы вдали отъ грохота [illegible]

[208] [illegible] Франц[illegible] Блумартъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[209] Въ группѣ Пуленбурга болѣе другихъ заслуживаютъ вниманія [illegible] Verhaghe [illegible] 1657 ?) изъ Гаага, извѣстный также какъ [illegible] небольшихъ портретовъ, представленныхъ въ бытовой обстановкѣ; Abraham Cuylenborch (до 1620 — 1658) изъ Утрехта, очень тонкій мастеръ, [illegible] его учителя (картины въ Семеновскомъ собраніи [illegible] въ [illegible] Амстердама [illegible]

[illegible] сатировъ и нимфъ. Пуленбургъ вмѣстѣ съ Альбани и съ Кастильоне былъ для XVII вѣка тѣмъ, чѣмъ былъ Грёзъ для XVIII вѣка. Онъ выражалъ то, чего больше всего «хотѣлось» и что было дальше всего отъ реализаціи.

Соприкасаются съ разобранной группой еще два художника того же періода голландской живописи, имѣющіе и нѣкоторую связь съ Эльсгеймеромъ: Бартель Брэнбергъ [20] и Леонардъ Брамеръ [21]. Оба художника достойны вполнѣ быть зачисленными среди «маленькихъ мастеровъ». И форматъ ихъ картинъ и интимный характеръ ихъ творчества, нѣкоторые ихъ недостатки (сухость перваго и нѣсколько дилетантская развязность у Брамера) — все это препятствуетъ ихъ зачисленію въ ряды болѣе значительныхъ живописцевъ. Но тѣмъ не менѣе «суховатый» Брэнбергъ далъ чрезвычайно поэтичныя и даже возвышенныя картины римскихъ руинъ, а «неряшливый» Брамеръ является на ряду съ Ластманомъ, ближайшимъ предтечей Рембрандта, болѣе даже близкимъ къ генію, ибо онъ уже предвѣщаетъ не только одни пріемы сочиненія голландскаго Прометея, но и его тонъ, иначе говоря, какъ бы самую душу его творчества. Въ то же время тотъ и другой ведутъ во всемъ свое происхожденіе отъ Эльсгеймера, а Брамеръ въ частности и отъ Караваджо. Но Брэнбергъ развилъ формулы своего прообраза въ смыслѣ передачи пространства, озареннаго свѣтомъ, а второй подчеркнулъ, напротивъ того, интимный характеръ творчества Эльсгеймера и сумѣлъ это сдѣлать посредствомъ удачнаго пользованія свѣтотѣнью. Брамеръ какъ бы разбилъ слишкомъ сухую и опредѣленную формулу освѣщенія, унаслѣдованную Эльсгеймеромъ у Караваджо (Хонтхорстъ вполнѣ подчинился ей); подъ кистью Брамера свѣтъ затрепеталъ, [illegible] и [illegible] получилось въ этомъ нѣчто музыкальное. Рембрандту оставалось [illegible] иначе говоря, совершить [illegible] генiальному откровенію отъ поэтическаго [illegible] художественнымъ [illegible]

---

[20] Bartel Breenberg [illegible] 1599 [illegible] въ 1618 [illegible] [illegible]

[21] Leonard Bramer родился въ Дельфтѣ около [illegible] февраля [illegible]

Б. Строцци. Исцѣленіе Товія. Императорскій Эрмитажъ.

XIII

УЖНО надѣяться, что когда-нибудь несправе[illegible] шеніе къ живописи итальянскаго сейченто [illegible] кореннымъ образомъ. Но, разумѣется, для [illegible] точно усилій отдѣльныхъ лицъ, а требуется [illegible] ученаго міра и даже извѣстная «революц[illegible] ственно-исторической наукѣ. Столько крит[illegible] вить ошибокъ, сдѣлать переоцѣнокъ, перевѣси[illegible] зеяхъ картинъ сообразно болѣе зрѣлому критерію [illegible] вецъ, столько нужно [illegible] работы для того, чтобы [illegible] этотъ критерій. Намъ, однако, кажется, что и сейчасъ, не дожидаясь [illegible] ныхъ результатовъ, было бы чрезвычайно полезно поискать возможн[illegible] ныхъ путей къ выясненію взаимныхъ отношеній художественныхъ [illegible] въ итальянской живописи XVII столѣтія. Подобные поиски въ предш[illegible] щихъ главахъ насъ уже привели къ тому, чтобы [illegible]

[illegible]

значение декораторовъ и натуралистовъ передъ академиками. Теперь въ преслѣдовании той же «реабилитации» живописи эпохи барокко намъ надлежитъ обратиться къ ряду другихъ явлений, отчасти связанныхъ съ разсмотрѣнными группами, отчасти вполнѣ независимыхъ.

До сихъ поръ мы были заняты или художниками, которые руководились требованиями «абсолютной красоты» — академиками, или художниками, служившими практическимъ задачамъ украшения стѣнъ — декораторами, или наконецъ, художниками, подчинившими свое творчество теории натурализма. Теперь мы обращаемся къ тѣмъ мастерамъ, въ которыхъ [illegible] говорила сама стихия живописи. При этомъ, однако, нужно оговориться, что такое дѣление нельзя провести вполнѣ послѣдовательно. Признаки «чистой живописи» [illegible] особенно близко къ чистой живописи стоятъ декораторы и натуралисты. Но для ряда художниковъ [illegible]

Доменико Фети. Геро и Леандръ. Вѣнскій музей.

какъ предписанія очищеннаго вкуса, такъ и разумную идею, а иногда и декоративную цѣлостность.

Въ эпоху ренессанса такими «чистыми живописцами» были многіе художники и среди нихъ, пожалуй, всѣ, безъ исключенія, венеціанцы. Какія угодно жертвы въ честь «богини живописи» были готовы приносить [illegible] Тиціанъ и Веронезе, особенно же Бассано и Тинторетто. Но въ XVII и въ XVIII вѣкахъ свободное отношеніе къ искусству стало преслѣдоваться педантической критикой, и сила авторитета [illegible] столь велика, что ей не рѣшались противиться даже смѣлые [illegible] темпераменты. Скорѣе среди болѣе скромныхъ натуръ [illegible] тихую работу у себя, удовлетворявшихся одобреніемъ [illegible], мы найдемъ художниковъ, отважившихся идти [illegible] выми путями и всецѣло отдаться вдохновенію.

Свое художественное питаніе «чистые живописцы» [illegible] чали, въ значительной мѣрѣ, въ родномъ искусствѣ, но [illegible] большее значеніе для нихъ имѣли (и въ этомъ очень [illegible] вость всей эпохи) иностранцы. [illegible] начала XVII вѣка [illegible] свобода, которая была удѣломъ [illegible] въ эпоху расцвѣта возрожденія и которая со дней торжества академической [illegible] въ художественномъ мірѣ [illegible] начала праздновать, послѣ долгихъ лѣтъ ученичества, подражанія [illegible] мастеи, свое торжество на сѣверѣ Европы и [illegible] въ Нидерландахъ.

[illegible] свободу [illegible] [illegible] водворяется преслѣдуемая [illegible] Академіи, а по [illegible] [illegible]

Часть сѣверныхъ художниковъ пріѣзжала попрежнему въ Италію исключительно чтобы учиться, но и эта часть обращалась теперь за руководствомъ къ самому жизненному изъ сложившихся направленій — къ натурализму во всѣхъ его развѣтвленіяхъ. Вмѣстѣ же съ этими «учениками» стали теперь навѣщать Италію и такіе художники, которые являлись сюда уже вполнѣ зрѣлыми, предпринявшими далекое путешествіе скорѣе для того, чтобы провѣрить свои знанія и насладиться впечатлѣніями, къ воспріятію которыхъ они были издавна подготовлены.

Эти «зрѣлые» иностранцы также примыкали, такъ или иначе, къ натурализму, брали у него все то, что имъ было нужно, или скорѣе то, къ чему влекъ ихъ же собственный національный вкусъ. Но этимъ однимъ они не удовлетворялись. Въ равной степени они были способны понимать всѣ самыя сложныя и глубокія явленія, и съ особымъ энтузіазмомъ обращались они къ Тиціану, Джорджоне и Бассано, черпая въ нихъ какое-то подкрѣпленіе для своего собственнаго влеченія къ свободѣ, къ краскѣ, къ «живописной самоцѣли». Вполнѣ естественно, что эти то жизненные художники-иностранцы, зрѣлые въ своемъ мастерствѣ и полные непочатыхъ силъ, оказывались болѣе способными, нежели итальянцы, противостоять засушивающему вліянію академизма, они оставались, несмотря на новыя условія жизни, тѣми же здоровяками, какими они пріѣхали, они сохраняли всю свою непосредственность, наивность и силу. И вотъ, въ свою очередь, вслѣдствіе всего этого, они невольно оказывались въ положеніи какихъ то будителей тѣхъ итальянскихъ художниковъ, которымъ не хотѣлось идти въ чью-либо кабалу [illegible] что бы то ни стало желали оставаться свободными.

Среди пріѣзжихъ «будителей» самымъ сильнымъ былъ Рубенсъ [illegible] истинный полубогъ живописи, воскресившій Дониса радостнаго [illegible] дѣльно свободнаго. Слѣды его вліянія мы и найдемъ у лучшихъ [illegible] ковъ итальянской живописи XVII вѣка: у Фети и у его двойника [illegible] Строцци, у Кастильоне, у Маттіи Прети, у Валеріо Кастелло. Н[illegible] же значительныя роли въ образованіи «свободныхъ» итальянск[illegible] ковъ сыграли знакомые уже намъ Бриль, Эльсгеймеръ, Бот[illegible] ские голландцы», а также Калло, Клодъ Лоррень, Пуссе[illegible] наконецъ Рембрандтъ. Послѣдній не былъ самъ въ Италіи [illegible] его было знакомо наиболѣе выдающимся изъ итальянскихъ [illegible]

[illegible] искусства оказали и свое вліяніе и на живопись [illegible] собой ту декоративную, которая въ Римѣ тах [illegible] дать всю пыль его началомъ и которая отчасти подъ его вліяніемъ сбросила съ себя оковы болонской [illegible] принялись, въ лицѣ Кортоны, Джордано и [illegible], искать болѣе страстную выразительность [illegible] пышное великолѣпіе. Къ сожалѣнію [illegible] стиля Бернини» покупалась дорогой цѣной. Декоративная живопись, лишенная, какъ [illegible] художественной [illegible] превратилась въ [illegible]

цельность въ «театральности» [illegible] можныя и даже самыя рискованныя ухищ[illegible] Берниніевскіе и берниніескіе церкви [illegible] расписанные художниками его же круга [illegible] водятъ ошеломляющее впечатлѣніе, [illegible] несомнѣнной сен[illegible]альности ихъ авторовъ [illegible] же время они утомляютъ тѣмъ чувств[illegible] неустойчивости и [illegible]

(напримѣръ Кастильоне, Розѣ, Прети, Джузеппе Креспи), главнымъ образомъ по его офортамъ, а Стефано делла Белла, самый восхитительный изъ итальянскихъ peintres graveurs'овъ XVII вѣка, тотъ даже побывалъ самъ въ Нидерландахъ и, вѣроятно, явился на поклонъ въ Амстердамѣ къ печальному и дикому «Демону Сѣвера».

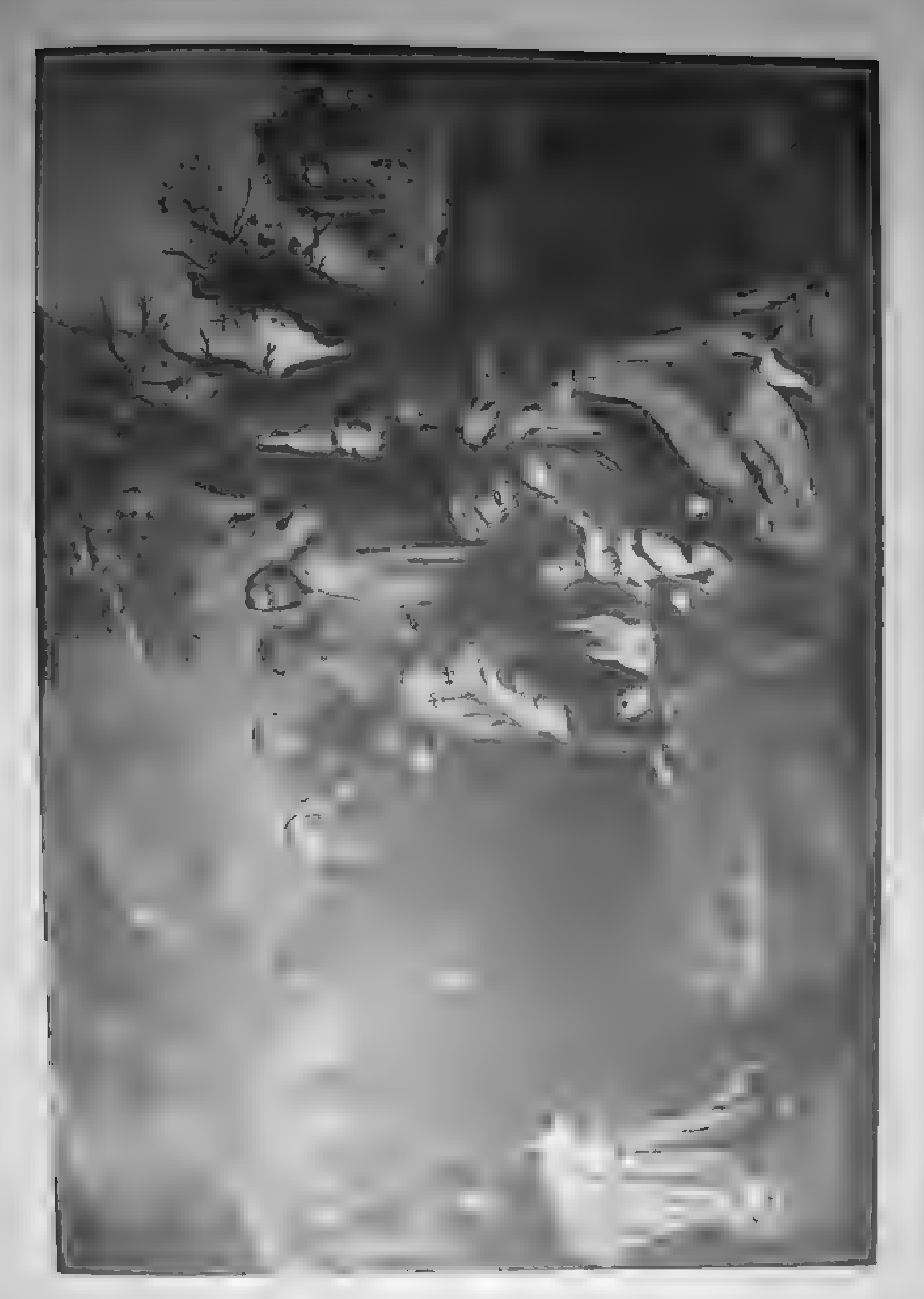
Мы отказываемся здѣсь перебрать всѣхъ выдающихся «чистыхъ и свободныхъ живописцевъ» эпохи барокко. Это завело бы насъ слишкомъ далеко. Достаточно будетъ, если мы остановимся хотя бы на главнѣйшихъ, на самыхъ среди нихъ тонкихъ, яркихъ и живыхъ. Большинство этихъ художниковъ представляютъ исключительно «личный» интересъ; есть, однако, между ними и нѣсколько такихъ мастеровъ, которыхъ приходится считать вѣхами въ общей исторіи искусства и безъ которыхъ «происхожденіе» многихъ послѣдующихъ явленій не было бы понятнымъ. Особенно важныя роли принадлежатъ генуэзцу Кастильоне, отъ котораго идетъ вся французская пастораль XVIII вѣка, неаполитанцу Сальватору Розѣ, отъ котораго, въ значительной степени, слѣдуетъ производить «романтичный пейзажъ» и который играетъ важную роль въ исторіи батальной живописи; наконецъ, великими вдохновителями англійскихъ пейзажистовъ, столь много значащихъ во всемъ обновленіи живописи XIX вѣка, оказываются видописцы Венеціи Антоніо Канале и Гварди — особенно послѣдній.

Какой системой слѣдуетъ пользоваться при обсужденіи творчества «чистыхъ и свободныхъ живописцевъ»? Обыкновенно тѣ немногіе изъ нихъ, которые удостоиваются вниманія историковъ, разбираются въ составѣ такъ называемыхъ школъ. Фети упоминается въ ряду римлянъ[213], о Розѣ говорятъ въ связи съ другими неаполитанцами[214], о Белла — съ флорен-

---

[213] Разскажемъ въ нѣсколькихъ строкахъ, что подразумѣвается подъ «римской школой», о художникахъ которой мы уже не разъ имѣли случай говорить въ послѣднихъ главахъ (на стр. 314 и слѣд.). Школа, образованная Микель Анджело, Рафаэлемъ и ихъ эпигонами, живопись Рима получила новое направленіе, благодаря успѣху братьевъ Цуккаро и Бароччіо. Къ послѣднему, какъ мы видѣли, примыкаетъ [illegible] художникъ начала XVII вѣка кавалеръ Арпино, а также [illegible] авторъ купола въ Лорето. Мѣняется затѣмъ облик школы, благодаря дѣятельности Караччи и всѣхъ ихъ послѣдователей (Доменикино, Гвидо, Гверчино, [illegible]). [illegible] въ Римѣ [illegible]. В XVII вѣкѣ въ Римѣ въ качествѣ [illegible] Пьетро да Кортона, Чиро Ферри [illegible] Баччиччіо [illegible], Карло Маратти [illegible] XVIII [illegible] Андреа Сакки [illegible] вѣстный въ качествѣ гравера-композитора, болѣе извѣстный въ качествѣ [illegible] Пассери, портретистъ О. Леони и также — Доменико [illegible], М. Моланде, [illegible] Фр. Тревизани [illegible] кноцци, пейзажисты Лаури, [illegible] А. Локателли, Гизольфи, Тасси; въ XVIII Римъ славился Паннини, [illegible] Римѣ [illegible] обѣ Розы, Рафаэль Менгсъ, [illegible]

[214] Первыми мастерами живописи [illegible] Сальваторъ Роза, [illegible] Ribera [illegible]



[illegible] и Бресціи — съ болонцами [illegible]. Однако на самомъ дѣлѣ [illegible] [illegible] самобытныхъ художниковъ въ «школы» является [illegible] произвольнымъ и въ высшей степени условнымъ. Нѣкоторые [illegible] школой допускаютъ лишь генуэзцы [illegible] и венеціанцы [illegible]

степенныхъ неаполитанцевъ XVII в. [illegible] [illegible] 1613, [illegible] фрески въ церквахъ [illegible] [illegible] ранних караваджистовъ [illegible] [illegible] 1570 — 163[illegible] [illegible] [illegible] — [illegible] красиваго декоратива [illegible] [illegible] фрески [illegible] ученика эклектика [illegible] [illegible] Караваджіо [illegible] [illegible] 1665 — 1670 [illegible] Восхитительная [illegible] техника и красочность [illegible] 1622 [illegible] можно было бы приравнять къ [illegible] Прети и Кастильоне, если бы безвременная кон[illegible] мастера не оставила его творенія въ видѣ [illegible] [illegible] О неаполи[illegible] [illegible] малодостовѣрную [illegible] [illegible] 1742 и 1840 [illegible] и болѣе серьёзные труды [illegible] частью [illegible] въ «Archivio Storico Napo[illegible]» XXX[illegible] и отдѣльно [illegible] 1909 [illegible] [illegible] новое изданіе 1856 — 1860 [illegible] [illegible] Leipzig, 1910, [illegible] «l'école napolitaine» въ «Les Arts» [illegible] №№ 87 и 93. Въ [illegible] о мессин[illegible] школѣ [illegible] въ XV в. такого [illegible] представителя, какъ Антонелло да Мессина [illegible] въ XVI в. Pietro da Messi[illegible] [illegible] въ XVII в. — Alfonso Rodriguez, A. Barbalonga, Do[illegible] Marchi, Onofrio Gabrieli и Agostino Scilla [illegible] de Scala «Antonello da Messina e la pittura [illegible]» въ «Rassegna d'Arte», 1913, № 12.

[illegible] О флорентинской школѣ говорено выше [illegible] однако небезполезно [illegible] сейчасъ сопоставить всѣ прославившія Фло[illegible] и въ XVII в. имена. Ряды флорентин[illegible] художниковъ XVII вѣка открываетъ живо[illegible] [illegible] Antonio Tempesta (1555 — 1630), рѣшившійся увеличить темы [illegible] до размѣровъ фресокъ и дости[illegible] посредствомъ этой живописи очень деко[illegible] эффектовъ [illegible] [illegible] гравюры, въ которыхъ первыя роли [illegible] фигуры и которыя [illegible] служили художественными прописями. [illegible] [illegible] Карраччи [illegible] творчествѣ подражатели Бронзино Fr. Bruno, [illegible] по всей Италіи Lodovico Cardi Cigoli, [illegible] (картина въ Эрмитажѣ), ученика [illegible] поклонника Корреджо и вдохновителя Караваджіо [illegible] [illegible] [illegible] натурализмъ [illegible] [illegible] историческихъ картинъ [illegible] [illegible] которыхъ мы встрѣчаемъ [illegible] [illegible] стр. 412 [illegible] [illegible]

[illegible] гано (1611 — 1689), автора эффектныхъ фресокъ [illegible] одной изъ самыхъ популярныхъ картинъ въ Уффиціи «Пирушка», въ которой замѣтается [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] флорентинской школѣ можно отнести также [illegible] [illegible] во Флоренціи [illegible] [illegible] [illegible] пизанцевъ [illegible] [illegible] съ братьями [illegible] [illegible] [illegible] — Артемизію [illegible] флорентинскихъ караваджистовъ Риминальди [illegible] уже встрѣчались [illegible] стр. [illegible] Около 1640 [illegible] начинаетъ [illegible] подъ вліяніемъ творчества [illegible] Кортоны [illegible] къ этому же времени расцвѣтаетъ [illegible] блескъ талантъ [illegible] Среди прямыхъ послѣдователей Кортоны назовемъ [illegible] путешествовавшаго [illegible] въ его вторичномъ путешествіи въ Римъ, и обоихъ Dandini Vincenzio и Pietro. Во второй половинѣ XVII вѣка Флоренція гордилась живописью декоратора и портретиста Antonio Domenico Gabbiani, его ученика — [illegible] эклектиковъ [illegible] Redi и Alessandro Gherardini, пейзажиста Paolo Anesi. Въ XVIII вѣкѣ «флорентинская школа», несмотря на дѣятельность Академіи, замираетъ совершенно. Лучшій ея представитель, пейзажистъ Цукарелли, измѣняетъ Тосканѣ и поселяется въ Венеціи.

[216] Съ славными представителями «болонской школы» въ XVII и XVIII вв. [illegible] Карраччи, Гвидо, Альбано, Доменикино, Гверчино, [illegible] Гвидо Каньяччи, [illegible] Кавредоне, Чиньяни, М. А. Франческини [illegible] а также съ перспективистами [illegible] Дентоне, Мителли, братьями [illegible] Бибіена, членами семьи [illegible] Бигари — мы уже знакомы. Упомянемъ [illegible] скихъ художниковъ, [illegible] «школѣ», какъ таковой. Въ «школѣ» Альбани [illegible] оба Mola и старшій [illegible] Гвидо: Giacomo Semenza, Fr. Gessi, Domenico [illegible], G. A. Sirani и его дочь Elisabetta, Guido [illegible] школѣ Гверчино — всѣ члены семьи Gennari, Cesare Gennari [illegible] Corelli, G. A. Donducci [illegible] Mastelletta, Cesare Pronti, Lorenzo Garbieri. Далѣе [illegible] [illegible] Giuseppe dal Sole, портретистъ и живописецъ [illegible] торъ P. F. Cittadini «il Milanese». Въ XVIII в. болонская школа славится творчествомъ — Giuseppe [illegible] [illegible] ряда театральныхъ декораторовъ [illegible] Stefano Torelli и нѣсколькихъ [illegible] портретистовъ, среди которыхъ [illegible] Ubaldo, 1728 — 1781, и Gaetano, 17[illegible] — 1802).

[217] Изъ второстепенныхъ генуэзскихъ художниковъ XVII в., кромѣ декораторовъ, о которыхъ мы говорили, нужно еще упомянуть превосходнаго рисовальщика и композитора Gio[illegible]

Микко Спадаро. Чума въ Неаполѣ. (Архитектурная сторона — В. Кодацци).

[illegible] между Кастильоне Беллои, французами XVIII вѣка и итало-голландцами, нежели между тѣмъ же [illegible] [illegible] встрѣчаются многія родственныя черты [illegible] Ватерло [illegible]

[illegible]

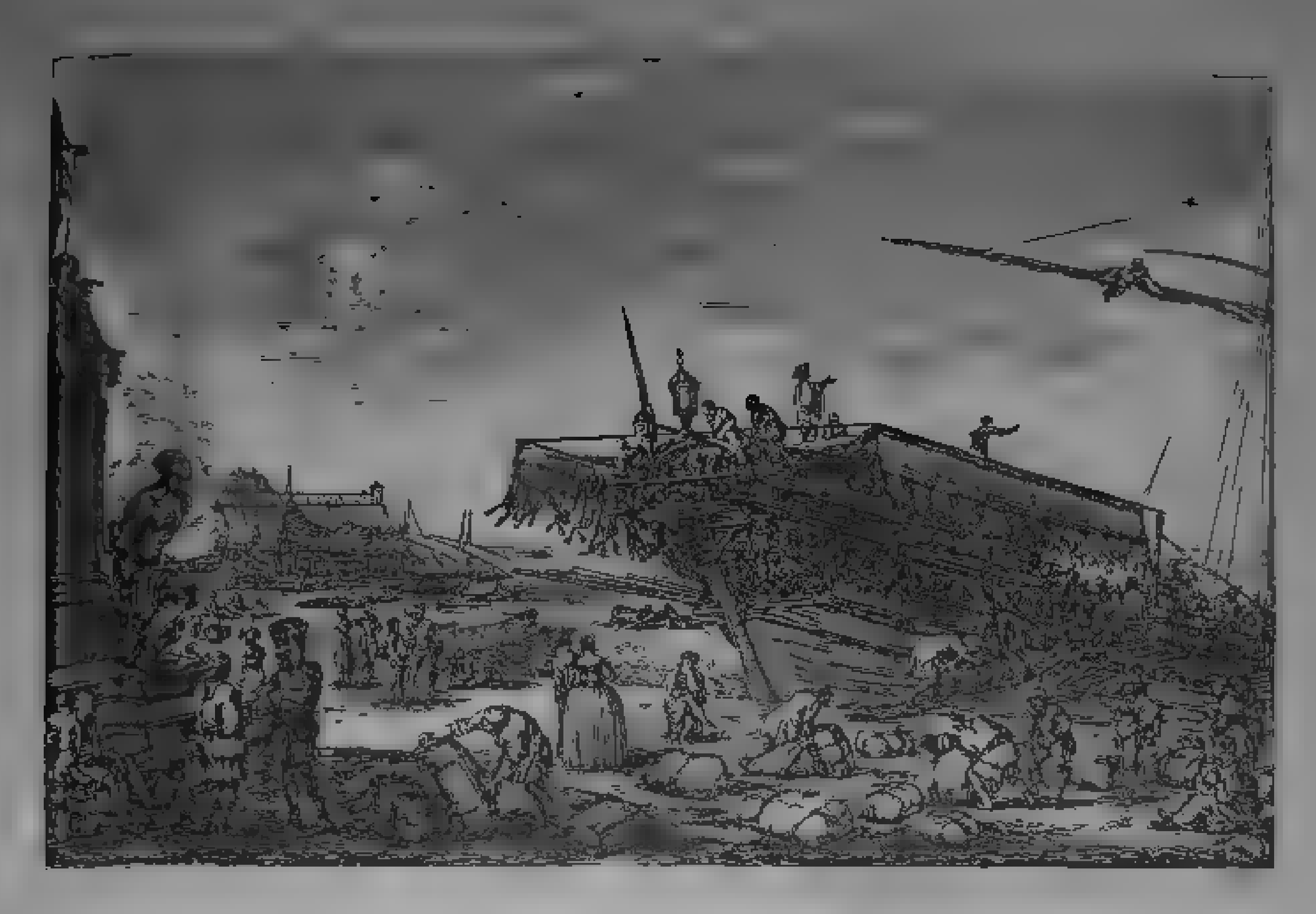
у Строцци и Джордано, у Прети и Креспи и т. д. Наоборотъ какъ мало ихъ у Кастелло и Строцци, Маньяско и Кастильоне, Гварди и Канале. Намъ представляется поэтому предпочтительнѣе установить при дальнѣйшихъ характеристикахъ хронологическій порядокъ и лишь сдѣлать исключеніе для всей группы архитектурныхъ пейзажистовъ и для нѣсколькихъ венеціанцевъ. Характеристики при этомъ приходится дѣлать очень краткими, что по нашему глубокому убѣжденію не отвѣчаетъ дѣйствительному художественному значенію данныхъ мастеровъ.

Рядъ «чистыхъ живописцевъ» мы должны были бы начать съ Бонони и со Скидоне, но о нихъ мы уже говорили выше[219]. Вслѣдъ за ними по годамъ рожденія идетъ Бернардо Строцци, генуэзецъ по происхожденію, ученикъ тосканца Сорри и венеціанецъ по послѣднему періоду своей дѣятельности[220]. Во многихъ отношеніяхъ Строцци является характернымъ натуралистомъ, онъ можетъ быть причисленъ къ караваджистамъ хотя бы и своей излюбленной формулѣ композиціи съ поколѣнными фигурами простонароднаго характера. Но кромѣ того въ живописи Строцци ясно выразилось вліяніе болѣе свободнаго искусства Рубенса, гостившаго въ Генуѣ въ моментъ сложенія личности художника и оставившаго здѣсь рядъ внушительныхъ произведеній. Строцци первоклассный мастеръ, обладающій сочной техникой и прекраснымъ серебристымъ колоритомъ. И только извѣстная узость и ограниченность мѣшаютъ ему занять болѣе значительное мѣсто въ исторіи и пользоваться той популярностью, которая досталась другимъ художникамъ, едва ли болѣе одареннымъ, но зато болѣе воспріимчивымъ къ впечатлѣніямъ жизни или лучше отвѣчающимъ вкусамъ [illegible]

сеттеченто въ Венеціи творчествомъ Gregorio Lazzarini, A. Bambini, [illegible], Vittore Ghislandi, Louis Dorigny, Antonio Balestra, Seb. Ricci, Giuseppe Nogari, A. Pellegrini, Jacopo Amigoni, G. B. Piazzetta. Одновременно съ Тьеполо работаютъ [illegible], Maggiotto и безчисленные декораторы, среди нихъ Fontebasso, Guarana, Fabio Canal; жанристы Rotari, [illegible], портретисты Rosalba Carriera, [illegible], пейзажисты M. Ricci, [illegible], Canaletto, Zuccarelli, Zais, Guardi и перспективисты [illegible].

[219] См. стр. 334 и примѣч. 76. Здѣсь мы считаемъ нужнымъ дать хоть одинъ образецъ творчества Бонони, единственный образецъ, и то въ фотографическомъ воспроизведеніи, къ сожалѣнію, не самый характерный. Въ нѣкоторыхъ своихъ композиціяхъ къ Бонони приближается ученикъ Гвидо Рени, уроженецъ Реджіо — Luca Ferrari (1605–1654), отражающій также вліяніе своего учителя и Альбани (о Феррари см. статью Andrea Balletti въ «Rassegna d'Arte», 1913, № VIII, стр. 127). О Скидоне мы говорили на стр. [illegible] и въ примѣч. [illegible].

[220] Живописецъ и инженеръ Bernardo Strozzi, прозванный il Cappuccino и il Prete Genovese, родился въ Генуѣ въ 1581 г., ученикъ Валеріо Корте и сіенца Пьетро Сорри. [illegible] С. поступаетъ въ капуцинскій монастырь, [illegible] рый онъ, съ разрѣшенія генерала [illegible] даетъ въ 1610 г. для того, чтобы [illegible] ряды свѣтскаго духовенства и [illegible] имѣть возможность содержать [illegible] безъ средствъ семью; въ 1630 г., по [illegible] тери С., капуцины требуютъ его возвр[illegible] арестовываютъ художника, не желающаго добровольно снова замкнуться въ [illegible] С. убѣгаетъ, однако [illegible] стеръ проводитъ въ Венеціи [illegible] тетъ себѣ большую извѣстность и [illegible] умираетъ въ 1644 г. — Картины [illegible] главнымъ образомъ въ [illegible] ніяхъ Генуи, но характерные образцы его творчества встрѣчаются и въ [illegible] Лувра, Дрездена, Венеціи, [illegible] церкви S. Benedetto «Св. Севастіанъ» [illegible], Турина, Вѣны, Ганновера и т. д. См. «Bernardo Strozzi» въ «Rivista Ligure», 1906 [illegible] S. ed il porto di [illegible] [illegible] 1906.



Стефано делла Белла. Портъ. Офортъ

Характерно еще для Строцци то, что у него почти совершенно отсутствуетъ пейзажъ, и то, что художникъ, при всей своей склонности къ «типичнымъ» фигурамъ, является очень заурядным и склоннымъ къ тривіальности психологомъ.

Вслѣдъ за Строцци идетъ Доменико Фети, римлянинъ по рожденію и флорентинецъ по художественной школѣ». Несмотря на это, Фети скорѣе

[illegible]

примыкаетъ къ феррарцу Боннони, отчасти къ Лару, къ Черавонци(?), отчасти къ Бассано и къ венеціанцамъ. Кромѣ того, сказывается въ немъ вліяніе Рубенса, съ которымъ Фети, вѣроятно, встрѣчался въ Римѣ и мѣсто котораго при мантуанскомъ дворѣ онъ впослѣдствіи заступилъ. Это сходство итальянскаго мастера съ великимъ фламандцемъ не сразу бросается въ глаза — настолько сочное, полнокровное, мужественное, нѣсколько тяжеловѣсное искусство послѣдняго претворилось подъ кистью изощреннаго художника латинянина во что-то граціозное, нѣжное, почти хрупкое. И тѣмъ не менѣе несомнѣнно, что это въ увлеченіи Рубенсомъ Фети развилъ свою пластичность и обогатилъ свою палитру звонкими красками, это Рубенсъ научилъ его, кромѣ того, при всемъ обожаніи жизни обращаться съ ней свободно, какъ подобаетъ истинному художнику-поэту.

Характернѣе всего для Фети — именно его близость къ жизни и при этомъ все же какая-то независимость по отношенію къ ней, въ существѣ его природы лежащая неспособность ограничиться методичнымъ натуралистскимъ копированіемъ дѣйствительности. Фети первоклассный портретистъ (Эрмитажъ хранитъ его «Портретъ актера» — одно изъ высшихъ достиженій въ этой области), онъ восхитительный пейзажистъ, нашедшій рядъ совершенно новыхъ формулъ mise en scène, полныхъ неожиданности и свѣжести (возьмемъ, для примѣра, декораціи его дрезденскихъ «Притчъ»[2] или его «Рынокъ» въ Вѣнѣ), онъ прекрасный живописецъ тѣла, и въ своей «Меланхоліи» онъ возводитъ въ картину этюдъ съ натуры съ не меньшей силой, нежели самъ Караваджо. И вотъ даже въ послѣднемъ случаѣ, въ [illegible] Фети явно сквозитъ всюду богатый на вымыслы поэтъ, всюду [illegible] свободное, мы бы сказали игривое, что не позволяетъ его [illegible] съ упорными, педантичными фанатиками натуралистами. Съ другой [illegible] въ несомнѣнно декоративномъ стилѣ его композиціи онъ никогда [illegible] даетъ въ поверхностность заправскихъ декораторовъ (единственнымъ [illegible] ченіемъ являются, пожалуй, его мантуанскія фрески). У Фети [illegible] вяжется съ остротой наблюденія, богатство инвенціи [illegible] реннымъ чувствомъ мѣры, феноменальная виртуозность [illegible] техникой. Единственно, въ чемъ сказывается его принадлеж[illegible] упадка — это въ извѣстной мелочности формъ и опять [illegible] въ отсутствіи болѣе широкихъ замысловъ. Фети [illegible] нымъ художникомъ, не только по формату своихъ картинъ, [illegible] характеру своего творчества.

[illegible] здѣсь его [illegible] изъ Мантуанскаго замка и Вѣны; образцы творчества Ф. находятся, кромѣ того, въ Луврѣ, въ Брауншвейгскомъ, Будапештскомъ, Аугсбургскомъ, Франкфуртскомъ, Мюнхенскомъ и Мантуанскомъ музеяхъ, а также въ галлереѣ [illegible] Фети, несмотря на [illegible] еще не удостоился серьезнаго изслѣдованія.

[2] [illegible] разъ [illegible] Караваджо и [illegible] И. К. Рериха [illegible] другой картины круга Фети [illegible] что даже нельзя рѣшить [illegible] передъ нами или копія.

Д. ФЕТИ　　ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ

ИСЦѢЛЕНІЕ ТОВІЯ

Лейсу, двойнику Фети, однажды удалось создать нѣчто болѣе величественное, почти достойное той барочной монументальности, той помпы, того велерѣчия, къ которымъ [illegible] которыми такъ умѣлъ пользоваться Рубенсъ и [illegible] XVII вѣка [illegible]. Случилось это въ [illegible] венеціанской церкви S. Niccolo de Tolentino [illegible] считавшемся въ продолженіе [illegible] города Тиціана и Тинторетто [235]. Но [illegible] Лейсъ могъ бы подойти къ творчеству Фети и [illegible] сходства не можетъ быть и рѣчи, а вопросъ [illegible] лишь къ тому, кто изъ нихъ давалъ и кто бралъ [illegible] біографическихъ свѣдѣній (и при отсутствіи даже точной даты рожденія переселившагося въ Италію фламандца), вопросъ этотъ остается невыясненнымъ и представляетъ собою немаловажный пробѣлъ въ исторіи живописи.

Сициліецъ Пьетро Новелли въ самую цвѣтущую пору своей дѣятельности также отражаетъ фламандскія вліянія — но только скорѣе вліяніе ванъ Дейка, гостившаго въ Палермо въ 1620-хъ годахъ, нежели Рубенса [235]. И у Новелли

---

[233] Jan Lys или Lis, прозванный «Pan», родился, согласно хроникѣ Feyken Kyp'a, въ Горнѣ, въ концѣ XVI в. (согласно Зандрарту — въ Ольденбургѣ, въ 1570 г.; Гоубракенъ въ одномъ мѣстѣ называетъ Ольденбургъ, въ другомъ — Бреду), ученикъ Гольціуса въ Гарлемѣ (согласно Гоубракену — Блумарта) завершилъ свое образованіе въ Парижѣ, въ Римѣ (недолгое время) и въ Венеціи, гдѣ мастеръ и умеръ отъ чумы въ 1629 г. — Гоубракенъ утверждаетъ, что Лейсъ выработалъ свою послѣднюю манеру на изученіи «шедёвровъ Веронезе, Тинторетто, Тиціана и особенно Фети»; этотъ же историкъ говоритъ о временномъ возвращеніи Лейса на родину. Согласно Зандрарту, у Лейса было обыкновеніе долгое время обсуждать свою картину передъ тѣмъ, какъ приступить къ ея писанію. Работалъ Лейсъ «запоемъ», принадкаясь, послѣ нѣсколькихъ дней отдыха и фланированія. Изъ произведеній Лейса Гоубракенъ восхваляетъ особенно «Паденіе Фаэтона» и «Возвращеніе блуднаго сына» (въ которомъ Лейсъ «показалъ свое умѣніе смѣшивать современные и древніе костюмы»); картина, которую Гоубракенъ видѣлъ въ собраніи Сиверта ванъ деръ Схеллинга, представилась ему столь мощной и нѣжной въ краскахъ, что ее легко было принять за живопись Рубенса и ванъ Дейка. Изъ дошедшихъ до насъ картинъ мастера, кромѣ «Св. Іеронима», которую мы цитируемъ въ текстѣ, назовемъ: «Данаю» въ Уффици, близкаго къ Бонони «Ангела Хранителя», «Жертву Авраама», «Смерть Авеля» въ собраніи Джованелли въ Венеціи, «Игроковъ» и «Пирушку» въ Кассельской галлереѣ, «Жертву Авраама» въ Румянцевскомъ музеѣ въ Москвѣ. Ему же приписываютъ восхитительную картину въ собраніи И. С. Остроухова «Аполлонъ и Марсій». Съ Лейса гравировали S. Falk, A. Bloteling, [illegible] и Jan [illegible].

[234] Считаемъ своимъ долгомъ высказать большую признательность Э. К. ф. Липгарту, указавшему намъ на этотъ шедёвръ въ малопосѣщаемой венеціанской церкви S. Niccolo de Tolentino, благодаря чему личность Лейса, и до тѣхъ поръ уже насъ интересовавшая, выросла въ неожиданную величину. Кто откроетъ настоящее положеніе Лейса среди другихъ художниковъ его времени, окажетъ исторіи незамѣнимую услугу. — Укажемъ попутно на восхитительную картину Себастіано Риччи въ нашей Академіи Художествъ, наглядно образомъ свидѣтельствующую о томъ, что вліяніе Лейса оставалось въ Венеціи живымъ до конца XVII вѣка.

[235] Живописецъ и архитекторъ Pietro Novelli родился въ Монреале 2 марта 1603 г.; сынъ и ученикъ живописца-мозаичиста, еще до смерти отца въ 1625 г. Н. переселяется въ Палермо, гдѣ онъ поступаетъ къ Вито Каррерѣ и знакомится съ живописью ванъ-Дейка, покинувшаго Палермо послѣ нѣсколькихъ мѣсяцевъ пребыванія — въ 1624 г. Кромѣ Дейка, живопись Н. отражаетъ вліяніе Караваджо, Рибейры и [illegible]. Одно время Н., вслѣдствіе любовныхъ похожденій, принужденъ былъ скрываться въ помѣстьѣ [illegible], принадлежавшемъ его покровителю, князю Вальдина; отсюда художникъ отправился въ Римъ; въ концѣ 1633 г. Н. уже снова въ Монреале. Первыя монументальныя произведенія мастера на родинѣ — въ Ospedale Grande въ Палермо (1634 г.) и въ портикѣ Монреальскаго собора (1633 г.) — къ сожалѣнію, погибли; къ 1635 г. относится картина «Св. Бенедиктъ» въ С. Мартино и. Скале, въ тому же году картина «Св. Бенедиктъ благословляетъ хлѣбы» въ бенедиктинскомъ монастырѣ въ Монреале; въ 1636 г. мастеръ пишетъ большія картины для S. Niccolo de Tolentino, въ 1637 г. «Св. Марію Египетскую» (Палерскій музей) и въ

фламандскія черты сочетаются съ чертами явно караваджескаго характера. И иногда (особенно во фрескахъ) этотъ гибкій мастеръ идетъ по стопамъ болонцевъ Ланфранко и Альбани, а иногда онъ до странности близокъ къ испанцамъ и даже къ величайшему среди послѣднихъ — къ Веласкезу. Картину Новелли «Св. Бенедиктъ благословляетъ хлѣбы», не будь она удостовѣрена документально въ качествѣ его произведенія, доставила бы не мало головоломки стильной критикѣ, — настолько смѣшеніе разнородныхъ элементовъ въ ней произошло свободно и красиво. Это одно изъ самыхъ блестящихъ произведеній вѣка, свидѣтельствующее о томъ, что и на самомъ южномъ концѣ Италіи художественная культура была въ полномъ расцвѣтѣ. Внѣ сомнѣнія, болѣе внимательное отношеніе къ сицилійской живописи покажетъ со временемъ, что она была не только «колоніей» неаполитанскихъ караваджистовъ, но и самостоятельнымъ животворящимъ очагомъ. Не даромъ изъ той же Сициліи сто съ лишкомъ лѣтъ до того вышелъ одинъ изъ самыхъ изумительныхъ мастеровъ живописи — Антонелло да Мессина, нашедшій чѣмъ подѣлиться даже съ такимъ колоссомъ, какъ Джованни Беллини.

Неаполитанецъ Микко Спадаро писалъ ординарныя декоративныя фрески и довольно скучныя церковныя картины того средняго между натурализмомъ и академизмомъ стиля, главными представителями котораго въ Неаполѣ были знаменитые въ свое время Массимо Станціоне и Андреа Ваккаро (два художника, кстати сказать, вполнѣ достойные занять мѣста рядомъ съ лучшими болонцами и второстепенными испанцами) [276]. Однако не этими произведеніями заинтересовываетъ насъ Спадаро, но нѣсколькими картинами, рисующими многолюдныя сцены. Рядомъ съ Маньяско и до него эти картины Спадаро, на которыхъ изображены процессіи, массовыя молитвы и знаменитая

тѣмъ же [illegible] расписываетъ фресками [illegible] залы дворца парламента работы мастера въ «Капеллѣ» были начаты еще въ 1629 г., но окончены гораздо позже: умеръ Новелли отъ раны, нанесенной ему во время уличнаго мятежа 20 августа 1647 г. — Произведенія Н., кромѣ помянутыхъ монументальныхъ работъ, сохраняются въ музеяхъ Неаполя, Катаніи, Палермо, въ соборѣ Piana dei Greci, окрестности Палермо, въ палермскомъ Oratorio del Rosario. — [illegible] 1909 г. [illegible] Palermo 182[illegible] [illegible] Gallo [illegible] статьи [illegible] въ «Nuova Antologia» XI 1906, G. M[illegible] въ «Archivio storico [illegible]» 1912 и Natale Scalia въ «Rassegna d'Arte» 1913 г.

[276] Доменико Гарджуло, прозванный Micco Spadaro, родился въ 1609 или 1610 г.; считается ученикомъ Аньелло Фальконе, однако церковныя картины мастера выдаютъ скорѣе вліяніе Ваккаро, тогда какъ въ картинахъ съ небольшими фигурами [illegible] Калло и Стефано делла Белла [illegible] обращавшихъ уже вниманіе на сходство съ Калло. [illegible] разсказываетъ, что С. оставилъ послѣ смерти значительную коллекцію гравюръ названныхъ двухъ мастеровъ); болѣе заказы, начиная съ 1638 г., С. имѣлъ отъ чертозы Санъ-Мартино, умеръ мастеръ согласно Доминичи въ 1679 г. (скорѣе гораздо раньше — въ 1665 г.). — Изъ картинъ Микко Спадаро назовемъ: «Чуму въ Неаполѣ» 1656 г., «Благодарственную молитву картезіанцевъ за избавленіе отъ чумы», «Поклоненіе пастырей», «Мученіе св. Севастіана», «Баталію», «Смерть Авессалома» — всѣ пять въ Неаполитанскомъ музеѣ; «Мадонну» въ церкви «Donna Romita», «Торжественную процессію по случаю прекращенія изверженія Везувія въ 1631 г.» въ собраніи [illegible]; фрески пейзажнаго характера въ одной изъ капеллъ Санъ-Мартино. — Съ Спадаро сотрудничалъ архитектурный живописецъ родомъ [illegible] Viviano Codazzi, которому и принадлежатъ перспективные фоны въ картинахъ, выходящихъ подъ однимъ именемъ «Спадаро». Близко къ Спадаро стоитъ другой неаполитанскій мастеръ Carlo Coppola, кисти котораго принадлежитъ въ Неаполитанскомъ музеѣ «[illegible]».

Сальваторъ Роза. Морскія чудовища. Офортъ.

чума, посѣтившая Неаполь въ серединѣ вѣка, представляютъ собою «самое нервное», что дала итальянская живопись. Рисунокъ тысячъ тощихъ вытянутыхъ фигурокъ, населяющихъ эти картины, далеко не правиленъ; ихъ группировка не отличается большою стройностью и даже нѣтъ въ этихъ коричневато-оливковыхъ картинахъ красочныхъ чаръ, но все же онѣ западаютъ въ память, какъ нѣчто такое, что при «статическихъ» средствахъ живописи лучше всего выражаетъ движеніе, возбужденную суетливость уличныхъ массъ.

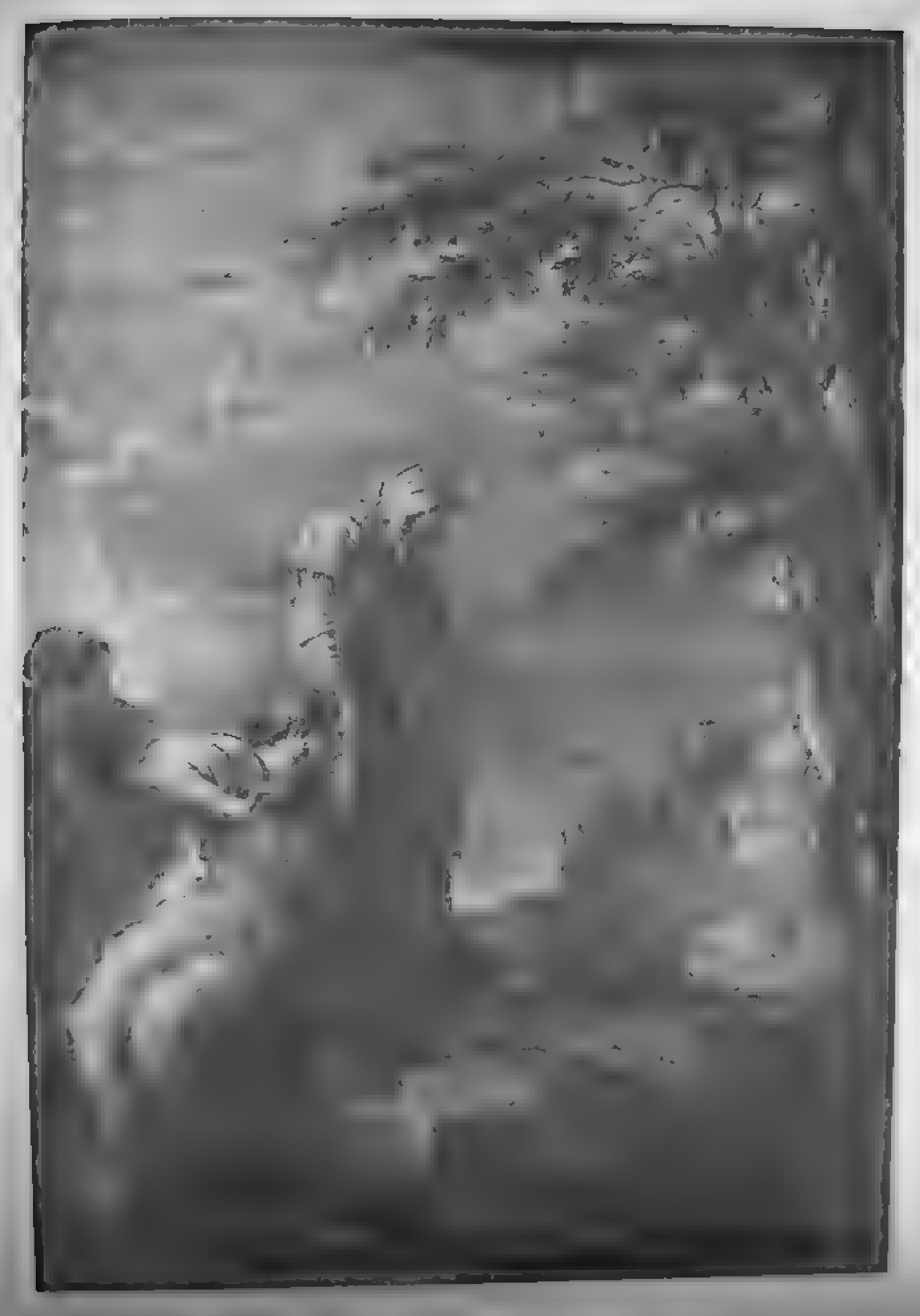
При многихъ чертахъ сходства со Стадаро и съ ихъ общимъ источникомъ — Калло, Белла выдаетъ свое флорентинское происхожденіе тѣмъ, что все у него исполнено ритма, что самыя бурныя и даже жестокія и жуткія сцены, самыя многолюдныя сборища носятъ на себѣ отпечатокъ яснаго ума и чарующаго чувства формы [2]. Вотъ итальянскій художникъ, котораго нельзя упрекнуть въ узости. Чего чего не изображаютъ его безчисленные офорты

[2] Стефано делла Белла, сынъ скульптора, родился во Флоренціи 18 мая 1610 г.; сначала ученикъ золотыхъ дѣлъ мастера и медальера, затѣмъ, съ 1623 г. — гравёра Орацiо Ванни, юноша былъ обязанъ болѣе всего Калло, который къ этому времени уже

Мы видимъ и придворные карусели и фейерверки, и пейзажи, и шествія, и мелкія костюмныя сценки, и сады, и битвы, и корабли, и античные памятники, и пышное польское посольство, и жуткую пляску смерти, и вазы, и орнаменты. И все это исполнено съ одинаковой «верве», быстро, съ той острой простотой средствъ, которую требуетъ техника офортиста. Среди всего этого творенія — одинъ совершенно геніальный листъ: парижскій «Pont-Neuf», настоящій памятникъ «ярмарки жизни» того времени, охватывающій на листѣ бумаги все, чѣмъ трепетало сердце Парижа, уже тогда становившагося сердцемъ міра. Но какъ характеризуетъ «упадочность» Италіи то, что именно такой широкій, энциклопедическаго охвата художникъ воздержался отъ живописи и весь ушелъ въ одно рисованіе, въ «иллюстрацію». Каждый штрихъ Беллы, при этомъ, красоченъ, выдаетъ темпераментъ подлиннаго живописца. Но писать фрески или картины художнику было не подъ силу или вѣрнѣе онъ отстранялъ отъ себя все то, что могло бы нарушить тишину его комнатной работы, аристократическую замкнутость его жизни, его состояніе зрителя, присутствующаго на міровомъ спектаклѣ въ уютѣ рѣшетчатой ложи.

1610-ые годы видятъ рожденіе трехъ первоклассныхъ итальянскихъ мастеровъ: двухъ южанъ и одного сѣверянина. Неаполь даетъ Прети и Розу, Генуя — Кастильоне. Всѣ трое были почти ровесниками Рембрандта.

успѣлъ переселиться изъ Флоренціи во Францію, болѣе правильнымъ руководствомъ С. сталъ пользоваться лишь послѣ того, какъ поступилъ къ Джованни Баттиста Ванни и къ Чезаре Дандини (у котораго учился и Кортона); первые самостоятельные опыты Б. относятся къ 1626—1627 гг.; съ этого времени художникъ начинаетъ пользоваться милостью регента Тосканы, дона Лоренцо, благодаря которому Беллѣ удалось попасть и въ Римъ: здѣсь Б. создаетъ первое свое «геніальное» произведеніе — «Польское посольство гр. Оссолинскаго» (1633 г.) и сближается съ венеціанцемъ Либери; къ 1634 г. относится серія «Гаваней», къ 1637 г. серія, увѣковѣчившая придворныя празднества во Флоренціи по случаю бракосочетанія Фердинанда II; въ 1639 г. Б. переселяется въ Парижъ, гдѣ онъ, войдя въ сношеніе съ издателемъ Калло (Israel Henriet) и съ другими типографами (Mariette, Langlois), выпускаетъ одну за другой свои восхитительныя серіи: «Agréable diversité de figures» (1642 г.), «орнаменты», «фризы», «элементы» (1648 г.), «Diversi figure e paesi» (1649 г.) и отдѣльные листы: «Осада Арраса» (1641 г.), «Le reposoir du S. Sacrément» (1645 г.) и упоминаемый въ текстѣ «Le Pont Neuf» (1646 г.). Въ 1647 г. мастеръ совершаетъ путешествіе по Нидерландамъ, гдѣ его портретъ пишетъ упомянутый въ своемъ мѣстѣ карандашистъ Стокаде. Въ 1650 г. Белла возвращается на родину и въ томъ же году, въ обществѣ юнаго фламандскаго живописца Livinus'a Meuus, онъ отправляется вторично въ Римъ, гдѣ художникъ живетъ до 1652 г. и куда онъ еще разъ пріѣзжаетъ въ 1656 г.; къ послѣднимъ годамъ жизни, проведеннымъ Б. во Флоренціи, въ своемъ роскошномъ домѣ, относятся разные пейзажи, серія римскихъ руинъ (1656 г.) и серія «Пляски смерти», особенно сближающая Беллу съ Гойей; умеръ мастеръ въ 1664 г., послѣ года болѣзни. См. Hermann Nasse «Stefano della Bella», Strassburg, 1913; Jombert «Essai d'un catalogue de l'oeuvre d'E. d. Bella», Paris, 1772; H. R. Young «Collection of etchings of S. della Bella», London, 1818; Alexandre de Vesme «Le peintre-graveur italien». — Непосредственными «источниками» Беллы, кромѣ Калло, можно еще считать творенія знаменитаго въ свое время архитектора, декоратора, механика, гравёра и преподавателя аристократическихъ любителей Giulio Parigi (ученика архитектора и декоратора Буонталенти), а также сотрудника Париджи — Remigio Cantagallina, подъ руководствомъ которыхъ одно время находился и самъ Калло. Произведенія этихъ флорентинскихъ граверовъ не выходятъ за предѣлы изящной каллиграфіи и «придворныхъ протоколовъ», но несомнѣнно все же, что мастерскіе пріемы, съ которыми оба художника помѣщали въ крошечное пространство сотни фигуръ и далекія перспективы, пригодились въ высшей степени какъ Калло, такъ и Беллѣ, сумѣвшимъ одухотворить эти формулы. Изъ графиковъ, работавшихъ во Флоренціи въ дни Беллы, можно еще упомянуть: [illegible] ... «G. Parigi, J. Callot, S. della Bella» по поводу выставки въ Уффици въ «Rassegna d'Arte», 1914, II, 34.



и всѣ трое обнаруживаютъ извѣстныя черты сходства съ великимъ голландцемъ, частью объясняемыя одинаковостью историческихъ условій и общими живописными вѣяніями (среди которыхъ едва ли не первую, опять-таки, роль играетъ натурализмъ), частью вызванныя прямымъ вліяніемъ Рембрандта, — вѣдь офорты его успѣли къ моменту окончательной зрѣлости Прети, Розы и Кастильоне распространиться далеко за предѣлами Голландіи.

Съ Прети мы уже познакомились въ главѣ о декоративной живописи [298]. Однако достоинства мастера, какъ живописца картинъ безконечно превышаютъ несомнѣнно высокія достоинства Прети фрескиста. Въ картинахъ сказывается и близость мастера къ Рембрандту, близость настолько явная, что ею можно объяснить происхожденіе легенды о поѣздкѣ мастера въ Нидерланды. Эта близость проявляется особенно въ склонности къ густымъ тѣнямъ, закутывающимъ предметы и къ насыщеннымъ свѣтовымъ пятнамъ, мягко выдѣляющимъ формы. Рядомъ съ рембрандтескными чертами Прети даетъ въ своей живописи мѣсто вліянію Гверчино и Веронезе. Отъ перваго идутъ его зеленовато-бурый тонъ, сочетанія благородныхъ коричневыхъ и черноватыхъ оттѣнковъ, отъ второго — любовь къ величавымъ архитектурнымъ кулисамъ и къ торжественнымъ празднествамъ. Да и во всемъ своемъ стилѣ Прети остается характернымъ латиняниномъ, обладающимъ непреоборимой склонностью къ извѣстной пышности и властно одержимымъ чувствомъ ритма.

Сальваторъ Роза былъ излюбленнымъ живописцемъ эпохи романтизма [299]. Въ немъ тогда чтили художника-литератора и особенно увлекались его біографіей, въ которой легенды о плѣненіи разбойниками и участіи въ рево-

---

[298] См. стр. 344 и примѣчаніе 86 тамъ же. Къ сообщеннымъ свѣдѣніямъ прибавимъ, что Рольфсъ считаетъ Прети ученикомъ Караваджо и не вѣритъ, чтобы онъ былъ ученикомъ Гверчино и Рубенса въ Нидерландахъ, о чемъ разсказываетъ Доменичи. Живопись Прети въ куполѣ [illegible] относится приблизительно къ 1642 г., около этого же года [illegible] въ Римъ. Прети возведенъ въ рыцарское достоинство; въ Италіи мастеръ остается до 1661 г., когда онъ получаетъ приглашеніе гроссмейстера [illegible] отправиться въ качествѣ архитектора и живописца на Мальту; къ римскому періоду относятся фрески въ церквахъ San Bartolommeo и S. Andrea della Valle (1650–1651 г.); приблизительно съ 1656 по 1660 г. [illegible] фрески [illegible] городскія ворота въ Неаполѣ и [illegible] въ Неаполитанскомъ музеѣ, а также [illegible] въ церкви S. Pietro a Majella [illegible] въ XVIII в. [illegible] работы на Мальтѣ [illegible] замѣчательны фрески [illegible]

[299] Salvator Rosa родился въ Аренеллѣ [illegible] Неаполя, 21 іюля 1615 г.; отецъ [illegible] мальчика къ духовной карьерѣ и отдалъ его въ коллегію отцовъ [illegible] живописи взяла въ Сальваторѣ верхъ [illegible] разрѣшеніе ей отдаться [illegible] образованіемъ Роза въ значительной степени обязанъ себѣ, тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя юноша получалъ отъ [illegible] церквахъ Неаполя и въ мастерскихъ знакомыхъ художниковъ [illegible] у Риберы [illegible] пользоваться [illegible] Греко [illegible] также [illegible] товарища [illegible] Смерть отца [illegible] Роза переселяется въ 1635 г. въ Римъ [illegible]

люціи Мазаніелло сочетались съ подтвержденными документально свѣдѣніями о дѣятельности Розы въ качествѣ актера, свободомыслящаго памфлетиста и импровизатора-музыканта. Несомнѣнно, и для насъ Роза представляется очень интересной личностью, характерной для мятежныхъ, не нашедшихъ гражданской скорби настроеній своей страны. Но все же сейчасъ многія подробности его біографіи и его «легенды» скорѣе вредятъ «художественной репутаціи» мастера или, вѣрнѣе, объясняютъ, почему Роза, при огромномъ талантѣ, не занимаетъ того выдающагося мѣста въ исторіи живописи, которое ему со всей справедливостью должно быть удѣлено въ исторіи культуры. На нашъ взглядъ, соприкосновеніе съ литературой вредило ему, мѣшало ему. Это литература не позволила развиться вполнѣ его красочному дару, это она натолкнула его на рядъ «содержательныхъ» картинъ, въ которыхъ онъ является какимъ-то предвѣстникомъ Виртца, наконецъ это она отвлекала его отъ его настоящей сферы — отъ пейзажа.

Считается, что въ пейзажѣ Роза примыкаетъ къ Клоду Лоррену, но эта близость Розы къ Клоду можетъ быть оспариваема. Всего характернѣе для Клода его вдумчивость, строгость и постоянное спокойствіе. Наоборотъ, настоящей стихіей Розы была б у р я. Иногда склонность его къ подражанію, къ «состязанію» съ другими художниками на ихъ же поприщѣ, приводила его къ такимъ лорренескимъ картинамъ, какъ его знаменитые «Гавани» въ Питти, но такія же случайныя черты сходства Роза обнаруживаетъ и съ Ботами, и съ Дюге, и съ Альбани. Настоящее же пониманіе Розой пейзажа выражается въ его «дикихъ мѣстностяхъ», разбойничьихъ берлогахъ или еще — въ морскихъ ураганахъ. Для этихъ картинъ какъ нельзя болѣе пригодилась и техника, свойственная Розѣ, терпкая, жесткая, отрывистая, не вѣдающая никакой «ласки» (въ «спокойныхъ» пейзажахъ, напротивъ того, онъ

сторонникъ талантамъ живописца, поэта, музыканта-импровизатора и актера. Участіе Розы въ неаполитанской революціи Мазаніелло 1649 г. новѣйшими историками отрицается. Съ 1652 г. мастеръ живетъ снова въ Римѣ и здѣсь онъ умираетъ 15 марта 1673 г. — Легенды, анекдоты и ложныя свѣдѣнія, сообщенныя старинными біографами, создали изъ Розы какую-то романическую фигуру, да и сейчасъ очень многое и въ его личности и въ его творчествѣ неясно. Изъ произведеній мастера рядъ наиболѣе значительныхъ все еще сохраняются въ недоступныхъ частныхъ коллекціяхъ Англіи. — Среди достовѣрныхъ картинъ Розы особенно интересна серія его «Битвъ», изъ которыхъ лучшія украшаютъ собраніе графа Галанти (Palazzo Monteroduni) въ Неаполѣ, музей тамъ же, [illegible] флорентинскій Palazzo Pitti (1640 г.), Вѣнскій музей (164[illegible] г.), галлерею Корсини въ Римѣ (1652 г.) и Лувръ [illegible]. Далѣе достойны вниманія рядъ картинъ въ Эрмитажѣ: «Блудный сынъ», «Демокритъ», «Улиссъ», «Солдаты», этюдъ къ [illegible] [illegible] въ [illegible] и въ Питти рядъ [illegible], [illegible] рода [illegible] пейзажей, а также [illegible] знаменитый «Катилина»); старинные [illegible] не уставали также превозносить [illegible]

скаго «Lavka [illegible]» [illegible] (у Lady Morgan «Mémoires sur la vie et le siècle de S. R.», французскій переводъ англійской книги, Paris, 1824; F. Baldinucci «Vita di S. Rosa [illegible]», Venezia, 1830, L. Salazar [illegible], «[illegible] nuovi documenti», Trani, 1903 [illegible] «Poesie e lettere di S. R.», Napoli, 189[illegible] [illegible], «[illegible] opere di S. R.», [illegible], 1908. [illegible] «Die [illegible]» [illegible] въ «Rassegna d'Arte», 1914 [illegible] [illegible] di S. R. [illegible] A. [illegible] 1855. — Недостатокъ точныхъ свѣдѣній препятствуетъ полному [illegible] «источниковъ» искусства Сальватора. Уже творчество безспорно даровитаго и [illegible] Аньело Фальконе [illegible] (1600 — 1665), предтечи «Oracolo delle [illegible]», представляется въ [illegible] [illegible] [illegible] можно [illegible] Teodoro [illegible] [illegible] въ Неаполѣ [illegible] [illegible] время съ Калло при дворѣ тосканскомъ [illegible] и умершаго въ Римѣ въ 1644 г. [illegible] красивыхъ [illegible] мастера [illegible] устанавливаетъ [illegible] и какъ бы отводитъ ему роль [illegible]

Б. Кастильоне. Пьяные фавны. Офортъ.

впадаетъ въ зализанность), для нихъ подошли и нѣкоторыя свойства (и даже самые недостатки) его колорита: черноватость тѣней, предпочтеніе унылосѣрыхъ, холодно-сизыхъ и бурыхъ красокъ. Наконецъ, всегда наслажденіе доставляетъ въ свободныхъ и характерныхъ для Розы пейзажахъ темпъ работы, выдающій чрезвычайное возбужденіе и неукротимую страстность.

Возбужденіемъ и страстью дышатъ также знаменитыя «баталіи» Сальватора — картины, доставившія ему наибольшую популярность въ тѣ воинственные дни (одна изъ самыхъ знаменитыхъ была заказана Людовикомъ XIV и украшаетъ теперь Лувръ). Уже до Розы существовалъ и даже процвѣталъ батальный родъ живописи. Не говоря о батальныхъ «шпалерахъ» и картинахъ на воинственныя темы великихъ мастеровъ: Винчи, Рафаэля, Тиціана и Рубенса, спеціально сраженіями занимались многочисленные живописцы, набившіе себѣ руку на изображеніи лошадей, вооруженія, фортификацій и спеціальныхъ эволюцій. Особенно ими были богаты Нидерланды. Баталіи охотно писали и художники фламандскихъ провинцій: Снейерсъ, Вранксъ, и художники Голландіи: Дрохслоотъ, Эсайасъ ванъ де Вельде, Пальамедесъ и масса другихъ. Въ модѣ были эти присяжные военные хроникеры не только у себя на родинѣ, но и за границей. Новую струю въ этомъ дѣлѣ вноситъ затѣмъ болѣе [illegible] свободное искусство Калло, а его [illegible] [illegible] Фальконе. Роза [illegible]

жить, наконецъ, честь сообщить формуламъ послѣдняго болѣе «сознательный» характеръ и какъ бы даже извѣстную тенденцію. Всѣ живописцы изображали до него одну лишь «веселую» сторону войны; на ихъ картинахъ царитъ то же забавное настроеніе, что и въ играхъ дѣтей или на охотахъ. Роза становится пѣвцомъ воинской ярости; онъ, едва ли видѣвшій хотя бы единый бой на самомъ дѣлѣ, умѣлъ такъ себя возбудить страницами исторіи, повѣстями и разсказами очевидцевъ, что изъ его картинъ точно доносятся вскрики вызововъ, вопли раненыхъ, ржаніе и топотъ лошадей, лязгъ оружія и громъ пушекъ [20].

Очень неровенъ Роза въ своихъ историческихъ композиціяхъ. Тамъ, гдѣ онъ идетъ (какъ, напримѣръ, въ эрмитажномъ «Блудномъ сынѣ») строго по стопамъ Караваджо, онъ и жизненъ, и живописенъ. Прекрасны также картины съ «историческими» сюжетами мастера, въ которыхъ преимущественное значеніе придано пейзажу (напримѣръ, «Діогенъ» въ Питти). Наоборотъ, менѣе отрадны тѣ композиціи, въ которыхъ художникъ пытается поразить глубиной своихъ идей, — тѣ самыя картины, которыми болѣе всего восхищались въ захваченное литературностью время романтизма. Этимъ надуманнымъ, тусклымъ, «потухшимъ», лишеннымъ красочнаго пятна картинамъ Розы, въ которыхъ смѣлость идеи давно утратила свою прелесть, мы предпочитаемъ его нервные и столь изобрѣтательные офорты, въ которыхъ онъ отчасти идетъ по стопамъ Пьетро Тесты [21], превосходя, однако, послѣдняго гибкостью штриха и жизненностью замысловъ.

Искусство генуэзца Бенедетто Кастильоне сложилось подъ вліяніемъ цѣлаго ряда мастеровъ: Бассано, Рубенса, Снейдерса, Строцци, Дейка и менѣе видныхъ художниковъ, гостившихъ въ Генуѣ, Яна Рооса и обоихъ де Валь [22].

---

[20] Вполнѣ основательно Розу считаютъ родоначальникомъ того рода живописи, который далъ впослѣдствіи героическія страницы Гро, Жерико, Невилля и даже обличительную эпопею Верещагина. Прямыми же послѣдователями Розы являются баталисты XVII и XVIII вѣковъ: французы — Куртуа «Бургиньонъ», Жозефъ и Шарль Парросель, франко-фламандецъ Адамъ ванъ деръ Мейленъ, венеціанцы — Симонини и Казанова.

[21] См. стр. 116, прим. 48.

[22] Giovanni Benedetto Castiglione, прозванный il Grechetto и «Il Benedetto», родился въ Генуѣ въ 1616 г., ученикъ Паджи до 1627 г. и Джованни Андреа де Феррари, которые могъ натолкнуть Кастильоне на изученіе живописи ванъ-Дейка (послѣдній по однимъ свѣдѣніямъ посѣтилъ Геную впервые еще въ ноябрѣ 1621 г., по другимъ [illegible] отправился въ Италію [illegible] въ 1622 г.; во всякомъ же случаѣ, великій ученикъ Рубенса былъ въ Генуѣ второй разъ въ концѣ 1623 [illegible] и въ началѣ 1624 г.). Въ 1650 г. Кастильоне отправляется въ Римъ, а оттуда совершаетъ путешествіе по всей Италіи, посѣщаетъ Неаполь, Флоренцію, Болонью, Модену, Парму и Венецію; вѣроятно уже съ 1654 г. К. занималъ мѣсто придворнаго живописца при мантуанскомъ дворѣ (нѣкогда занимавшееся Рубенсомъ и Фети), и въ Мантуѣ онъ и умеръ, по однимъ свѣдѣніямъ (Soprani) въ 1670 г., по другимъ (d'Arco) — въ 1665 г. Два сына Кастильоне работали въ манерѣ отца. [illegible] послѣдователей мастера [illegible] заслуживаетъ упоминанія [illegible] учениковъ фламандца [illegible] Anton Maria Vassallo, работавшаго [illegible] въ Миланѣ. Эрмитажъ обладаетъ двумя прекрасными картинами этого художника. Среди дальнихъ подражателей Кастильоне мы находимъ [illegible] Карла Ванлоо [illegible] Кастильоне [illegible] де Валь [illegible] Розы [illegible] Thomas [illegible] до сихъ поръ не обслѣдовано, но вообще черты фламандской живописи сказываются въ немъ въ сильнѣйшей степени. — Лучшія картины К. находятся въ [illegible] Мадридѣ и Генуѣ. Въ Россіи [illegible]

4. Маньяско (и Ал. Спера?). Вакханалія среди руинъ. Музей Имп. Академіи Художествъ.

Тѣмъ не менѣе Кастильоне очень своеобразный художникъ и создатель совершенно особаго типа картинъ, носившаго еще въ XVIII вѣкѣ его имя (Dans le goût de Castiglione), не гнушались открыто работать даже и такіе первоклассные художники, какъ Буше и Фрагонаръ, не говоря уже о менѣе выдающихся живописцахъ — Лутербурѣ, Гюэ, Казановѣ, Джонѣ Веберѣ и другихъ.

Особенностью картинъ Кастильоне является то, что онъ (по примѣру Бассано) даетъ на нихъ преимущественныя мѣста представителямъ животнаго царства. Безсловесные, безсознательные, наивные, славные товарищи по зем-

---

[illegible] 1909. — Недостатокъ точныхъ свѣдѣній [illegible]

[illegible] и на то положеніе, которое этотъ ученикъ Строцци [illegible]

ному существованію», видно, были необычайно близки нѣжной и нелюдимой душѣ художника. Острое изученіе ихъ характеровъ, ихъ «быта» позволяло ему разсѣиваться отъ другихъ впечатлѣній жизни, слишкомъ тревожныхъ и давящихъ. Кастильоне выбираетъ и темы, согласныя съ этой своей склонностью. Громадное большинство картинъ художника составляютъ тѣ же сюжеты, какъ «Переселеніе пастуховъ», «Сотвореніе міра», «Авраамъ на пути», «Сборъ животныхъ въ Ноевъ ковчегъ», «Орфей», «Цирцея» и т. д. — Любитъ мастеръ и изображенія жизни «полулюдей» — свободныхъ фавновъ, панисковъ и нимфъ. Пейзажей въ настоящемъ смыслѣ Бенедетто не писалъ, но любая его картина исполнена пейзажнаго настроенія — она говоритъ о счастливой первобытной жизни въ природѣ. Какъ другой генуэзецъ, Піола, утверждаетъ (уже въ 1640-хъ годахъ) стиль рококо въ декоративной живописи, такъ и Кастильоне первый вѣстникъ того увлеченія пасторалью, которая считается также типичной для эпохи рококо, для всего ancien régime'а и которая, въ сущности, означаетъ мечту европейскаго общества уйти отъ связующихъ условностей, отъ лжи, отъ всѣхъ жестокостей и несправедливостей культуры.

Казалось бы, что при такомъ міросозерцаніи Кастильоне долженъ былъ пользоваться большой симпатіей нашего времени. На самомъ же дѣлѣ это не такъ: его знаютъ и любятъ очень немногіе, и это несмотря на изумительное совершенство его живописи, на пріятность его красокъ, на прекрасный рисунокъ. Мѣшаетъ же симпатіямъ къ Кастильоне какая-то «вялость» художника. Онъ тонкій красочникъ, но его краски не сверкаютъ; онъ изумительно изобрѣтательный рисовальщикъ, но его рисунокъ не обладаетъ силой захвата; онъ подлинный поэтъ, но его поэзія не достигаетъ сердца. Гораздо ближе намъ откровенно [illegible] его послѣдователи — Буше или Фрагонаръ, близки и менѣе совершенные, но зато болѣе простоватые голландцы, напримѣръ Вэниксъ и Берхемъ. Въ Кастильоне смущаетъ именно какая-то «[illegible] правда» — типичная черта нездоровой культуры. Этой мучительной [illegible]ностью отличается и искусство всѣхъ остальныхъ итальянскихъ [illegible] живописцевъ, она же остается присущей (въ несравненно большей степени) всему итальянскому искусству двухъ послѣднихъ столѣтій.

Въ подтвержденіе только что сказаннаго стоитъ указать хотя бы на прямого послѣдователя Кастильоне — Вассало, кисти котораго имѣются въ Эрмитажѣ двѣ картины, достойныя самого мастера, или на такихъ изумительныхъ виртуозовъ, какъ на «величайшаго генія лигурійскихъ школъ» Валеріо Кастелло[233], на гибкаго, сверкающаго неаполитанца Бернардо Каваллино[2..] или

[233] Valerio Castello родился въ Генуѣ въ 1625 г.; сынъ извѣстнаго и очень образованнаго художника фрескиста Бернардо Кастелло (см. стр. 345, примѣч. 93), готовился къ ученой карьерѣ, но страсть къ живописи взяла верхъ; ученикъ Доменико Фиазеллы, завершилъ свое образованіе изученіемъ произведеній Дж. Ч. Прокаччини въ Миланѣ и Корреджо въ Пармѣ, что помогло Кастелло выработать стиль, полный граціи, прелести и энергіи; смерть похитила мастера въ расцвѣтѣ силъ въ 1659 г., однако, художникъ успѣлъ уже создать очень своеобразную манеру и обра-

Джузеппе Креспи, Соборованье. Дрезденская галлерея

еще на Бартоломео Гвидобоно [3], автора восхитительной картины въ генуэзскомъ Palazzo Rosso «Лотъ съ дочерьми», являющейся наряду [illegible] момъ» Лейса и съ «Гадалкой» Пьяцетты самымъ блестящимъ кускомъ живописи барокко. Несправедливѣе всего судьба къ Кастелло, покинувшему жизнь совершенно [illegible] во [illegible] занять одно изъ [illegible]

[illegible] среди которыхъ Бартоломео Бискаино, даровитаго автора блестящаго «Избіенія младенцевъ» въ S. Ambrogio. Дж. Б. Мерано и отца Алессандро Маньяско — Стефано.

Изъ произведеній мастера назовемъ его «Посѣщеніе сабинянокъ» въ Palazzo Rosso [illegible] сюжетъ въ Уффици, его фрески въ [illegible] San [illegible]

какъ среди «живописцевъ картинъ», такъ и среди декораторовъ. Какой вихрь изобрѣтательности жилъ въ этомъ импровизаторѣ, какъ просто и складно составлялись у него формы, какъ изящна самая его манера — нервная и увѣренная! Почему же душа наша «не принимаетъ» этого чародѣя, тогда какъ она любовно пригрѣваетъ художниковъ несравненно менѣе умѣлыхъ и находчивыхъ? Не потому ли только, что Кастелло, какъ и всѣ его сородичи и современники, забылъ вникать въ жизненныя явленія, искать ихъ разгадки? Все для нихъ превратилось въ игру, въ фокусническую эквилибристику.

Лишь послѣдователю Кастелло, сыну одного изъ его учениковъ — Алессандро Маньяско [236] — удалось отвоевать себѣ нынѣ общее признаніе и даже занять мѣсто рядомъ съ другими «фаворитами» нашего времени: Греко, Гойей, Гварди. Намъ думается, что это исключительное положеніе досталось мастеру потому, что въ немъ живописный темпераментъ взялъ рѣшительно верхъ надъ всѣмъ остальнымъ, что въ немъ всякое другое горѣніе замѣнила страсть къ самой краскѣ и къ цвѣту. Сюжеты или тѣ подобія сюжетовъ, которыя мы у него встрѣчаемъ, онъ заимствовалъ у Калло, у Кастильоне, у Розы. У перваго же онъ выучился такъ остро понимать формы, такъ причудливо строить композицію. Но ко всему этому Маньяско придалъ

Sighizzi) и въ церкви Santa Marta, его картины въ церкви S. Maria del Gerbino. Превосходные рисунки мастера сохраняются въ генуэзскомъ Palazzo Bianco и въ другихъ собраніяхъ.

[234] См. примѣч. 214.

[235] Bartolomeo Guidobono, извѣстный подъ прозвищемъ «il frate di Savona», происходилъ изъ ломбардской семьи; сынъ состоявшаго придворнымъ художникомъ при савойскомъ дворѣ живописца на майоликѣ; родился въ Савонѣ въ 1654 г.; дѣтство и юность провелъ въ Туринѣ, пользуясь руководствомъ отца и копируя съ изумительной точностью картины Кастильоне; позже, уже будучи священникомъ, Гвидобоно посѣтилъ Парму и Венецію и на нѣсколько лѣтъ поселился въ Генуѣ; умеръ мастеръ въ 1709 г. въ Туринѣ, куда онъ былъ приглашенъ еще въ 1680 г., и гдѣ онъ расписалъ фресками церковь Madonna del Pilone и исполнилъ картину для San Francesco d. Paolo. Его ученикомъ былъ Giuseppe Petrini, о которомъ мы говорили выше. Гвидобоно писалъ, подобно отцу, на майоликѣ и славился своими изображеніями животныхъ, фруктовъ и цвѣтовъ.

[236] Alessandro Magnasco, прозванный «Lissandrino», сынъ живописца Stefano M., родился въ Генуѣ, согласно Ratti, въ 1681 г., но скорѣе — въ 1667 г.; потерявъ въ 1685 г. отца, M. принужденъ былъ для содержанія семьи отправиться въ Миланъ и поступить къ одному купцу, который, однако, далъ возможность юношѣ заниматься живописью и помѣстилъ его къ Филиппо Аббіати [illegible] 1640 — 1715; первымъ успѣхомъ M. обязанъ портрету заѣзжаго француза, но вскорѣ художникъ пріобрѣтаетъ большую извѣстность своими причудливыми картинами, особенно пейзажами съ [illegible] фигурами отшельниковъ, бандитовъ и т. д.; кромѣ того, онъ пишетъ фигуры на пейзажахъ другихъ художниковъ, N. Perugini, Clemente Spera и Carlo Antonio Tavella. Успѣхъ позволилъ Маньяско предпринять рядъ путешествій по итальянскимъ городамъ; едва ли, однако, онъ былъ и въ Испаніи. Одно время Маньяско живетъ во Флоренціи, исполняя заказы для двора, во Флоренціи же онъ женится на дѣвушкѣ изъ генуэзской семьи. Затѣмъ художникъ проводитъ нѣсколько лѣтъ въ Миланѣ, и лишь въ 1735 г. возвращается на родину (въ Генуѣ его дочь была замужемъ). Послѣдніе годы M. почти уже не былъ въ состояніи писать изъ-за дрожанія рукъ, но интересъ къ искусству въ немъ не остывалъ, и попрежнему онъ заражалъ собесѣдниковъ своими восторженными отзывами о произведеніяхъ живописи; умеръ M. 12 марта 1749 г. въ Генуѣ. Очень большое количество работъ мастера теперь въ рукахъ торговцевъ, устроившихъ въ 1914 г. выставку ихъ въ Берлинѣ и въ Парижѣ. Прекрасные образцы творчества M. въ Россіи найдены нами въ Академіи Художествъ (четыре большія архитектурныя композиціи съ массой фигуръ солдатъ, [illegible] и т. д.); еще прекраснѣе по краскамъ четыре [illegible] въ собраніи кн. В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, характерныя картины мастера [illegible] Кромѣ того, музеи Берлина [illegible] и миланскую галлерею [illegible] [illegible] 1768 — 69 [illegible] стр. 114 [illegible] XXI, стр. 85 [illegible] «Alessandro Magnasco» [illegible] выставки Маньяско въ Парижѣ въ томъ же году

А. Рекко. Рыбы. Галлерея Корсини въ Римѣ

присущую уже ему одному какую-то припадочность, постоянную способность къ судорожному экстазу».

Маньяско — типичный маньеристъ. Первую половину жизни онъ выраба[illegible]валъ свою манеру, вторую — онъ неизмѣнно пользовался ею, разъ навсегда выработанной и установленной. Поисковъ въ предѣлахъ одного произведенія въ немъ незамѣтно. Онъ писалъ «какъ выйдетъ», а часто даже «что выйдетъ», будучи увѣренъ въ одномъ — что выйдетъ скла[illegible]дно и красиво. Такимъ образомъ въ немъ нечего искать «содержанія», кромѣ чисто живописнаго. И все же въ цѣломъ его искусство полно самодовлѣющаго живописнаго содержанія: оно все осмысленно, ибо [illegible] своей красотой [illegible] право на существованіе своимъ [illegible]. — Нѣсколько поднимаетъ завѣсу [illegible] Маньяско его пристрастіе къ изможденнымъ анахоретамъ съ [illegible] суровыхъ капуциновъ и монаховъ. Что значитъ эта мономанія, [illegible] въ творенія Маньяско на ряду съ его предпочтеніемъ [illegible] черныхъ [illegible] какой-то [illegible] характеръ? Не скрывается ли въ этой черточкѣ [illegible] желаніе [illegible]

жизни въ пустыню или въ затворническую обитель? Не отвѣчаетъ ли и пустота (въ иныхъ случаяхъ лишь кажущаяся пустота) искусства Маньяско? Онъ умышленно ли, или фатально долженъ былъ впасть въ манеру, ибо сама жизнь какъ таковая его не интересовала, онъ ей не вѣритъ. Эта [illegible] необузданной страсти къ роскошнѣйшему изъ искусствъ съ живописною мечтой объ анахоретахъ представляется чѣмъ-то совершенно страннымъ. Становится она еще болѣе острой, если мы вспомнимъ о рядѣ другихъ картинъ Маньяско, которыя изображаютъ изступленныя вакханалiи.

Постепенно начинаетъ мѣняться за послѣднее время и отношенiе къ Джузеппе Креспи [*]. На самомъ же дѣлѣ, этотъ «Рембрандтъ Италiи», носившiй въ свое время менѣе подходящую для него кличку «болонскаго Спаньолетто» (иначе говоря «болонскаго Рибейры»), достоинъ величайшихъ почестей исторiи. Разумѣется, до Рембрандта Креспи далеко. Но, вѣдь, вообще до Рембрандта далеко всѣмъ, какъ жившимъ при немъ на его родинѣ, такъ и явившимся въ послѣдующiя времена и при самыхъ разнообразныхъ условiяхъ. Однако, уже и то замѣчательно, что изъ всѣхъ итальянцевъ именно Джузеппе Креспи всего опредѣленнѣе напоминаетъ «Сѣвернаго генiя», и это не только своимъ предпочтенiемъ глубокихъ контрастовъ свѣта и тѣней (въ этомъ онъ примыкаетъ и къ Рибейрѣ и къ Гверчино), но и сумрачностью своей поэзiи.

Настоящее представленiе о мастерѣ даетъ серiя картинъ «Таинства». Возникла она случайно. Зайдя какъ-то въ церковь, Креспи былъ очарованъ солнечными рефлексами, падавшими на группу женщины и священника, занятыхъ исповѣдью. Это побудило его прибѣгнуть къ чисто караваджесьому прiему: онъ пригласилъ модели и, поставивъ ихъ въ тѣ же позы, наладилъ у себя въ мастерской эффектъ, близкiй къ видѣнному въ дѣйствительности. Но въ результатѣ получилось нѣчто большее, нежели «караваджеская» картина, нѣчто и по краскамъ несравненно болѣе изысканное и по чувству болѣе глу-

---

[*] Giuseppe Maria Crespi, прозванный «Lo Spagnuolo», родился 16 марта 1665 г. въ Болоньѣ, ученикъ Анджело Микеле Тони, Доменико Марко Канути и Карло Чиньяни. [illegible] ... 16 iюля 1747 г. въ Болоньѣ. — [illegible] † 1779 г. [illegible]

[illegible] графа Мальвозiя. — Изъ произведенiй Джузеппе Креспи [illegible] въ Эрмитажѣ [illegible] въ собранiи автора [illegible] Дрезденской галлереи [illegible]

нокое и тонкое [illegible] начала первого опыта пробужденія [illegible] XVIII [illegible]
въ изображеніе религіозной жизни [illegible] картинахъ «[illegible] Оттобони» — тѣ семь (вмѣстѣ съ [illegible]) картинъ, [illegible] однимъ изъ лучшихъ украшеній Дрезденской галлереи. Часть этихъ композиціи полна тихой, радостной поэзіи [illegible] другая [illegible] того, передаетъ унылое настроеніе монастыря.

Въ томъ же духѣ и разныя «видѣнія» и «экстазы» Креспи. Всегда въ нихъ играютъ большую роль пробивающіеся черезъ густые [illegible] потоки серебристаго свѣта, отъ которыхъ нѣжно вытягиваются формы и зажигается священный блескъ въ вознесенныхъ взорахъ. Какой-то мистическій элементъ присущъ даже портретамъ мастера, окутаннымъ фосфорическимъ сіяніемъ и мягко выдѣляющимся изъ обступающей мглы. Близко къ этимъ произведеніямъ Креспи стоятъ картины его лучшаго преемника, ученика Гандобоно — ломбардца Джузеппе Петрини, о которомъ мы уже имѣли случай говорить въ главахъ о декораторахъ; приближаются къ нимъ по настроенію и нѣкоторыя наиболѣе мрачныя импровизаціи Маньяско. А всѣ вмѣстѣ эти картины говорятъ о томъ, что въ дни появленія на свѣтъ «сіяющаго Тіеполо», души избранныхъ итальянскихъ художниковъ не были чужды «строгія мысли и чувства», совершенно «отогнанныя» лишь слѣдующимъ поколѣніемъ. Не было только, къ сожалѣнію, въ этихъ строгихъ мысляхъ и чувствахъ настоящаго жизненнаго начала, какого-то окрыляющаго и всеосвящающаго «во имя».

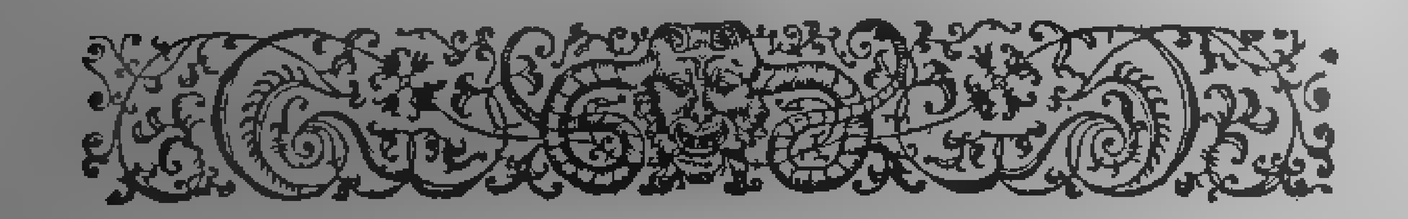
Перечисленными мастерами рядъ прекрасныхъ «чистыхъ живописцевъ» итальянскаго барокко вовсе еще не исчерпанъ. Не говоря уже о группѣ венеціанскихъ жанристовъ XVIII вѣка, которыхъ мы предпочитаемъ коснуться ниже, необходимо упомянуть бергамскаго портретиста Гисланди[288], пользующагося за послѣднее время фаворомъ болѣе широкихъ круговъ; болонца Лоренцо Гарбіери (1580—1654), идущаго по пути между Караваджо и Фети, венеціанца Пьетро делла Веккія[289], создавшаго себѣ имя, главнымъ образомъ, благодаря своимъ пастишамъ подъ классиковъ «золотого вѣка», двухъ другихъ венеціанцевъ — Джироламо Ферабоско (+ 1680) и его ученика Пьетро Беллотти[290]. Сле-

[288] Fra Vittore Ghislandi da Gandino, прозванный «Fra Galgario», родился въ Бергамо 4 марта 1655 г., сынъ [illegible] декоратора живописца фресокъ [illegible]. [illegible] въ Бергамо ученикъ [illegible] Витторе переселился, двадцати лѣтъ, въ Венецію и постригся въ монахи, здѣсь онъ прожилъ 11 лѣтъ, умеръ же въ Бергамо въ началѣ декабря 1743 г. Ср. [illegible] Bergamo, 1910; [illegible] въ «Burlington Magazine», 1912, сентябрь, 350; [illegible] въ «L'Arte», 19[illegible].

[289] Pietro della Vecchia, прозванный [illegible], род. въ 1605 г. въ Венеціи, ученикъ Варотари, умеръ въ 1678 г. Портреты мастера въ складѣ Бергамскаго музея, въ Дрезденѣ, во Флоренціи (Уффици), въ Парижѣ (Луврѣ); картины въ венеціанскихъ церквахъ S. [illegible], S. [illegible], S. Maria del Giglio и въ галлереяхъ Академіи, Вѣны, Венеціи, Дрездена. Веккія приписывается довольно пріятная картина въ Эрмитажѣ, а также большая картина «[illegible]» въ собраніи гр. В. Д. Соллогубъ.

[290] Pietro Bellotti (1625—1700) писалъ портреты и необычайно точные, въ духѣ нидерландцевъ, натуралистическіе этюды.

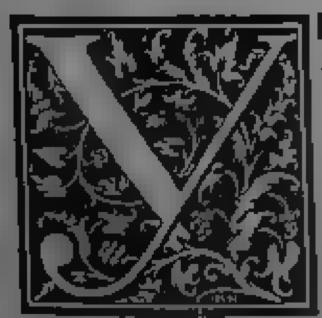
старшаго ученика Пераццы — вичентинца Франческо Маффеи († 1660) [illegible], которому принадлежитъ серія прекрасныхъ аллегорій съ портретами [illegible], перенесенныхъ въ музей Виченцы изъ Palazzo del Podestà [illegible] виртуоза Пьетро Дамини (1592 — 1631) [illegible] съ Фети — Джуліо Карпіони (1611 — 1674), связывающаго кромѣ того [illegible] одно гармоничное цѣлое реминисценціи старыхъ венеціанцевъ, Караваджо, Гверчино, съ элегантностью поздняго барокко (портреты, аллегоріи [illegible] вали) близкаго къ нему Николетто Кассану (1650 — 1713), наконецъ [illegible] тительнаго и прямо первоклассного мастера, уроженца Реджо и ученика мантуанскаго «La presto» Канти — Джузеппе Баццани (1690 — 1769) [illegible] двухъ картинъ въ Венеціанской Академіи, наводящихъ на сравненіе съ самимъ Ватто. Отдѣльно стоитъ группа натюрмортистовъ. Одинъ изъ нихъ, Баскенисъ, намъ уже попался на пути, еще болѣе интересенъ блестящій, сочный кра[illegible] сочный неаполитанецъ Антоніо Рекко, могущій выдержать сравненіе съ [illegible] бымъ голландцемъ или фламандцемъ [311].



[311] [illegible] Antonio Recco родился въ Неаполѣ 12 [illegible] 1634 г., семья находилась въ дружественныхъ [illegible] съ [illegible] въ художественномъ мірѣ Неаполя Стандіоне; въ 1695 г. Рекко былъ призванъ къ испанскому двору, однако, тяжелое морское путешествіе разстроило его здоровье, и онъ скончался 29 мая того же года въ Аликанте. Джаннопе утверждаетъ, что [illegible] картины Рекко «представляютъ настоящую опасность для обѣдающихъ и беременныхъ женщинъ» — [illegible] итальянской живописи мертвой натуры, если и уступало [illegible] въ смыслѣ количественномъ и производства тому, что создавали въ этой области [illegible], то въ смыслѣ качества рядъ ея представителей могутъ смѣло выдержать сравненіе съ первоклассными натюрмортистами Голландіи и Фландріи. [illegible] мастерами въ данной области, кромѣ Рекко и помянутыхъ нами въ другихъ мѣстахъ [illegible] [illegible] [illegible] 1650, [illegible] мастера въ [illegible] музеѣ, [illegible] Mario Nuzzi [illegible] [illegible] (1603 — 1673, букеты цвѣтовъ на зеркалахъ галлереи въ Palazzo Colonna), [illegible] — разносторонній Andrea Belvedere (1642 — 1732), [illegible] († 1680), Giovanni Battista Ruoppolo (середина XVII в.), [illegible] maso Realfonso (начало XVIII в., сотрудникъ [illegible]), [illegible] (охотничьи атрибуты), Onofrio Loth или Mario Loth, [illegible] [illegible] Cerio della Caccia († 1723 г., специалистъ по [illegible] [illegible], младшій братъ Джуліо Камилло [illegible] († 1691), писавшій натюрморты въ [illegible] Бѣккара и др. Въ этой же группѣ можно упомянуть энергичнѣйшихъ генуэзцевъ Sinibaldo Scorza (1589 — 1631) и Giov. Ad. Cassana (16[illegible] [illegible] картина въ Эрмитажѣ), а также превосходнаго и въ свое время очень извѣстнаго венеціанца Francesco Casanova (1727 — 1805; брата знаменитаго авантюриста, ученика [illegible] и Симонини). Превосходные натюрморты написаны также Кастильоне, Гвидобоно и Вассало. Общій характеръ итальянскихъ натюрмортовъ болѣе [illegible] и [illegible], нежели аналогичныхъ [illegible] скихъ картинъ.

Дж. Б. Пиранези. Ponte Molle Офортъ.

XIV.



Углубление въ познание живописи XVIII вѣка, замѣчаемое за послѣдние годы, и всѣ вызванныя этимъ переоцѣнки обнаружили, что итальянцы и въ эпоху рококо были лучшими техниками въ Европѣ. Но, кромѣ того, цѣлый рядъ итальянскихъ мастеровъ этого времени оказались своеобразными и прекрасными поэтами. Передъ тѣмъ какъ окончательно распроститься съ европейской гегемоней, итальянская живопись упорно сохраняетъ въ продолженіе всего XVIII вѣка свое первое мѣсто рядомъ съ французской, безусловно перегоняетъ Испанію и Нидерланды и находитъ даже возможнымъ дать иллюзію жизненности классицизму. Лишь въ связи со своимъ полнымъ политическимъ и экономическимъ паденіемъ (что особенно сказалось послѣ разгрома Наполеоновской имперіи) она смиряется уходить на второй и даже на третій планъ, но и тутъ еще долгое время не теряетъ нѣкоторыхъ преимуществъ въ смыслѣ чисто ремесленныхъ знаній.

Самое забвеніе, которое постигло искусство сеиченто и сеттеченто, отчасти основано на упадкѣ въ итальянцахъ «чисто воспріятія» того, что называется художественнымъ пониманіемъ. Въ XVII вѣкѣ итальянцы, болѣе чѣмъ кто-либо ослѣпленные показнымъ великолѣпіемъ академизма, пропускали безъ настоящаго вниманія самыя живыя и красивыя явленія, все подлинное въ ихъ живописи. Чѣмъ были для нихъ Фети, Кастильоне, Креспи или Маньяско? Да и въ XVIII вѣкѣ, если они охотно и «торговали» своими геніями — Тіеполо, Каналетто, Гварди, — то сами они все же не знали имъ настоящей цѣны и предпочитали имъ всѣхъ тѣхъ, кого отмѣчала застывшая ихъ сѣть схоластическихъ предразсудковъ. Наконецъ, въ XIX вѣкѣ, потерявъ въ себя вѣру, итальянцы даже стали стыдиться своихъ дѣдовъ и прадѣдовъ, окружая почетомъ лишь болѣе отдаленныхъ предковъ. Не даромъ теперь именно въ Венеціи труднѣе всего найти произведеніе Гварди или Тіеполо — все растаскали по бѣлу свѣту болѣе самостоятельные и взыскательные цѣнители: французы, нѣмцы, англичане и американцы; остались лишь «недвижимыя» фрески. Показательно и то, что большинству изъ «первыхъ» талантовъ итальянскаго сеттеченто пришлось искать заработка за границей (обоимъ Риччи, обоимъ Каналетто, Карлоне и безчисленнымъ комаскамъ, всѣмъ тремъ Тіеполо), а что первые художники своего времени: Гварди, Пьяцетта и Лонги — влачили у себя дома скромное существованіе мелкихъ бюргеровъ. При этомъ замѣтимъ себѣ, что въ сущности «итальянская» живопись XVIII вѣка почти вся сводится къ венеціанской — къ тому, что осталось жить по инерціи въ нѣкогда самомъ жизненномъ изъ культурныхъ очаговъ не только Италіи, но и всей Европы.

Особенно характерно для положенія художественныхъ дѣлъ въ Италіи XVIII вѣка то, что лучшихъ мастеровъ можно безъ всякаго труда зачислить въ спеціалисты: Каналетто, Беллотто и Гварди въ видописцы, Паннини, Пиранези и Гонзаго въ перспективисты, Риччи, Тіеполо, Карлоне въ декораторы, Лонги и Гецци въ жанристы, Ротари, Розальбу въ «живописцы головокъ» и т. д. Процессъ диференціаціи и спеціализаціи дошелъ до крайнихъ предѣловъ, и спеціальностями оказались поглощенными лучшіе таланты. Прежніе же всеохватывающіе геніи сдѣлались крайней рѣдкостью, и едва ли не единственнымъ такимъ геніемъ за XVIII вѣкъ является Тіеполо.

Прослѣдивъ исторію декоративной живописи въ Италіи до рубежа XIX вѣка, мы имѣли случай познакомиться съ рядомъ крупныхъ художниковъ, выдвинувшихся въ трудномъ и нынѣ забытомъ дѣлѣ стѣнописи — вплоть до Камуччини. Мы узнали также нѣсколькихъ мастеровъ, работавшихъ въ первые годы XVIII вѣка преимущественно въ менѣе видныхъ областяхъ и уже способствовавшихъ выработкѣ особаго «вкуса вѣка». Сюда относятся Маньяско, Джузеппе Креспи, и къ нимъ же нужно отнести еще и мощнаго портретиста Гисланди, бесѣда о которомъ отложена до «исторіи портре-

Нынѣ намъ [illegible] таковыми лишь за [illegible] десятилѣтія [illegible] лей пейзажа — какъ «чистаго», такъ и «архитектурнаго» — и мы называемъ художниковъ, черпавшихъ свое вдохновеніе [illegible] послѣднихъ мы также [illegible] ческо Лондонио, писавшаго скромныя картины [illegible] говцевъ намъ предстоитъ теперь познакомиться [illegible] свѣтскій характеръ.

Итальянскій пейзажъ въ XVII вѣкѣ, какъ самостоятельная отрасль, влачитъ скорѣе жалкое существованіе. Правда, столѣтіе открывается съ реформы въ этой области Караччи и Альбани, которые составляютъ родъ кодекса формулъ пейзажа «благороднаго стиля»; правда, и кромѣ нихъ мы найдемъ рядъ красивыхъ пейзажей у учителя Клода Лоррена (и многихъ другихъ французовъ и итальянцевъ) Тасси [242], у Гримальди Болоньезе [243], у Локателли [244], у Пьерфранческо Молы [245] и особенно у Сальватора Розы и его аколитовъ [246]. Однако что значитъ все это въ сравненіи съ достиженіями въ той же области и за тотъ же періодъ времени въ другихъ странахъ, особенно въ Нидерландахъ и во Франціи? И не странно ли, что даже пре-

[242] Agostino Tassi, о которомъ Бальдинуччи говоритъ, что онъ изобрѣлъ особые правильные способы рисовать базы и капители (не на глазъ, какъ это дѣлали другіе пейзажисты) и «охотно давалъ совѣты и уроки, особенно что касается перспективы», родился въ 1566-мъ, умеръ въ 1644 г. Считается ученикомъ Бриля. Отличался очень предосудительными правами и въ юности былъ приговоренъ къ каторгѣ; въ дни папы Павла V (1605—1621) былъ излюбленнымъ декораторомъ въ Римѣ; имъ расписана въ 1619 г. вилла Ланте; особенно охотно писалъ морскія гавани и архитектурные trompe l'oeil; заподозрѣнный въ соблазнѣ дочери своего друга Орацiо Джентилески — Артемизы (впослѣдствіи извѣстной художницы), подвергнутъ битью кордой; домъ Тасси у Porto del [illegible] былъ мѣстомъ сходки самыхъ темныхъ личностей, отъ которыхъ неоднократно приходилось страдать самому хозяину. Значеніе Т. было бы для насъ болѣе яснымъ, если бы сохранилось больше его достовѣрныхъ произведеній. Среди учениковъ Тасси мы находимъ, кромѣ Клода Лоррена, и лучшаго неаполитанскаго перспективиста, обычнаго сотрудника Станціоне [illegible] — Вивіано Кодагора-Кодацци.

[243] Giovanni Francesco Grimaldi, прозванный «il Bolognese», родился въ Болоньѣ въ 1606 г., считается ученикомъ братьевъ Караччи (изъ которыхъ, однако, онъ могъ застать въ живыхъ одного Лодовико). Въ Римѣ мастеръ занялъ очень выдающееся положеніе, пользуясь покровительствомъ Иннокентія X, для котораго Г. работалъ въ Ватиканѣ и въ Квиринадѣ; для племянника папы, князя Памфили, Г. расписалъ виллу Бельведере; въ 1648 г. мастеръ принимаетъ приглашеніе кардинала Мазарини и отправляется въ Парижъ; по возвращеніи въ Римъ онъ пользуется покровительствомъ Александра VII и Климента IX. Умеръ Г. въ Римѣ въ 1680 г. «Болоньезе Гримальди» отлично владѣлъ не только элементами пейзажа, но и человѣческой фигурой, — въ этомъ убѣждаютъ его картины въ Дармштадтской галлереѣ, фрески во дворцѣ Квиринала, а также многочисленные его рисунки съ натурщиковъ и его гравюры. Пейзажи Гримальди, выдержанные въ красивой, широкой манерѣ, представляющей нѣчто среднее между работами Караччи и Молы, украшаютъ галлереи Лувра, Боргезе въ Римѣ, Эдинбурга и др.

[244] Andrea Locatelli или Lucatelli, родился въ Римѣ въ 1660 г., сынъ и ученикъ живописца Пьетро Л., ученика и подражателя Пьетро да Кортоны († послѣ 1690 г.); вторымъ учителемъ мастера былъ П. Анези; умеръ Л. въ 1741 г. въ большой нуждѣ, въ которой повиненъ его причудливый характеръ и слишкомъ разборчивое отношеніе къ покупателю. Картины отличнаго художника отсутствуютъ въ большихъ музеяхъ. Три красивыхъ пейзажа украшаютъ музей Академіи Художествъ.

[245] О Молѣ см. примѣч. 14, стр. 102, примѣч. 134 и 135.

[246] Среди этихъ «аколитовъ» Розы интереснымъ мастеромъ представляется [illegible] или [illegible] d'Ange [illegible], работавшій въ Неаполѣ и во Флоренціи и умершій [illegible] въ Римѣ; возможно, что онъ былъ предшественникомъ Розы; по однимъ свѣдѣніямъ, онъ родился еще въ концѣ XVI в., возможно — что его современникомъ. Существуетъ автопортретъ Фалконе [illegible] Уффиціи, подписанный «[illegible]» 29 Nov. 1625»; рядъ гравюръ въ галлереѣ Боргезе и рядъ изящныхъ рисунковъ, мирныхъ по вкусу Клода, въ Луврѣ.

бываніе въ продолженіе многихъ лѣтъ такихъ великихъ и единственныхъ пейзажистовъ, какъ Эльсгеймеръ, Пуссенъ, Клодъ Лорренъ и Богъ, не развили въ итальянцахъ способности приступиться къ вѣщимъ голосамъ природы. Даже лучшіе пейзажи Карраччи, Гримальди или Молы уступаютъ созданіямъ Клода въ смыслѣ своей прочувствованности и убѣдительности, и также знаменитыя «разбойничьи мѣстности» Розы кажутся «театральными», если ихъ сопоставить съ живой правдой голландцевъ.

Лишь Маньяско въ концѣ XVII вѣка удается обогатить и оживить формулы Розы. Въ сущности и онъ повторяетъ вслѣдъ за послѣднимъ то, что неаполитанецъ получилъ отъ изученія гравюръ Калло и Беллы. И у Маньяско эрмитажи, «разбойничьи станы» или морскіе берега носятъ явные слѣды извѣстной рутины, выработанной не столько на жизни въ природѣ, сколько на посѣщеніяхъ картинныхъ коллекцій. Но зато въ каждомъ мазкѣ мастера, въ каждомъ оттѣнкѣ его излюбленныхъ сине-зеленыхъ и золотисто-оливковыхъ красокъ чувствуется необычайно сильный темпераментъ живописца. Какъ декораціи комнатъ, эти «самоцвѣтныя», при всей своей темнотѣ и густотѣ красокъ сіяющія картины превосходятъ все, что создано въ этомъ родѣ, не исключая болѣе поэтичныхъ, но и болѣе надуманныхъ пейзажей Розы.

Многое отъ Маньяско унаслѣдовалъ Марко Риччи, племянникъ знакомаго намъ вождя венеціанскихъ декораторовъ Себастіано Риччи [47]. Но Риччи имѣетъ и свои особенности. Во-первыхъ, это чудесный архитектурный живописецъ, — его офорты и его картины въ Вичентинскомъ музеѣ въ достаточной мѣрѣ доказываютъ это. А затѣмъ Марко, при извѣстной склонности къ рутинѣ (чертѣ, свойственной всѣмъ художникамъ XVIII вѣка), и поэтичный пѣвецъ натуры, болѣе проникновенно относящійся къ своему объекту, нежели Маньяско, и тѣмъ самымъ являющійся переходной ступенью отъ генуэзскаго «оргіаста» къ нѣжному, чувственному Гварди. Какія чудесныя партіи трепещущихъ деревьевъ, какія великолѣпныя небеса встрѣ-

---

[47] Марко Риччи родился въ Cividal di Belluno, въ 1679 г., ученикъ своего дяди, который былъ ученикомъ Маньяско. Марко отличался очень безпорядочной жизнью и былъ постояннымъ посѣтителемъ тавернъ. Однажды онъ убилъ въ ссорѣ [illegible] и во избѣжаніе наказанія бѣжалъ въ Далмацію, гдѣ онъ провелъ четыре года и откуда ему позволено было вернуться лишь благодаря хлопотамъ Себастіано. Съ послѣднимъ Марко отправился въ Лондонъ (1710 г.) и въ Англію. По возвращеніи въ Венецію, онъ прожилъ тридцать лѣтъ въ домѣ у дяди, которому приходилось постоянно следить за тѣмъ, чтобы Марко [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Марко отличался путемъ постоянного [illegible] [illegible] [illegible] Умеръ Марко Риччи 21 января 1729 г. и [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ музеяхъ Вѣны, Дрездена и Турина; декоративныя картины мастера украшаютъ нѣкоторые дворцы Венеціи и ея окрестностей. Серію въ 24 картины, украшавшихъ собраніе консула Смита, издалъ въ 1743 г. Дзанетти подъ заглавіемъ «Ricci Marci Bellunensis [illegible] XXIV [illegible]». Другіе его пейзажи гравированы Бартолоцци, Вольпато [illegible] Шатэльономъ, Пасторомъ [illegible] на деревѣ въ нѣсколько красокъ. Прекрасные [illegible] офорты художника, между прочимъ серія [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] среди современниковъ [illegible] [illegible] Марко Риччи [illegible] [illegible] лучшія картины мастера [illegible] [illegible]

Марко Риччи. Руины. (Фигуры Дж. Б. Тиеполо). Офортъ.

чаются въ лучшихъ его холстахъ, и какой это превосходный рисовальщикъ, увѣренно справляющійся съ «раскладкой» массъ и плановъ![248]

Мы только что упомянули объ архитектурныхъ пейзажахъ Риччи. У него такіе пейзажи — исключенія; наоборотъ, длинный рядъ художниковъ превратили архитектурную живопись въ совершенно обособленную отрасль, въ которой итальянскому искусству досталось создать не мало прекрасныхъ произведеній.

Настоящими родоначальниками этой отрасли (не говоря уже о мастерахъ XIV и XV вѣковъ) были тѣ художники «полнаго возрожденія», которые охотно предоставляли свои силы къ услугамъ театральныхъ представленій. Среди нихъ мы находимъ самого Рафаэля, Перуцци, Франчабиджо, Понтормо, Бекафуми, Бронзино и нѣсколькихъ другихъ. Къ самымъ раннимъ, чисто перспективнымъ trompe l'oeil'ямъ, исполняющимъ роль театральныхъ декорацій въ домашней обстановкѣ и какъ бы «вскрывающимъ стѣны», принадлежатъ обѣ фрески Перуцци въ верхнемъ салонѣ виллы Фарнезины. Къ концу же вѣка иллюзіонно-архитектурная живопись все болѣе и болѣе специализируется, при чемъ она находитъ себѣ очень важное подспорье въ усиливающемся поклоненіи античности и въ изученіи остатковъ древней архитектуры. Въ концѣ XVI вѣка налицо уже обѣ специальности, какъ таковыя: иллюзіонно-архитектурная живопись, имѣющая много точекъ соприкосновенія съ театрально-декоративной и съ той орнаментально-архитектурной живописью, которая являлась на помощь фигуристамъ при росписи плафоновъ и стѣнъ, съ такъ называемой «квадратурой», и живопись руинъ, отвѣчавшая болѣе интимнымъ «сентиментальнымъ» потребностямъ. Въ послѣдней специальности не мало потрудились нидерландцы, начиная еще съ Гемскерка и Коуке и кончая П. Брилемъ, Бренбергомъ, Асселейномъ, Ваниксомъ и тѣми мастерами, съ которыми мы еще встрѣтимся при обсужденіи «пуссеновскаго» пейзажа.

Мы не станемъ останавливаться подробно на всей иллюзіонно-архитектурной и театрально-декораціонной живописи, которыхъ мы уже касались ми

---

[248] Несравненно слабѣе, но все же не лишены пріятности остальные «чистые пейзажисты» XVII и XVIII вв. въ Италіи, все очень бравурные техники и почти не знакомые съ тѣмъ, что такое настроеніе. Болѣе другихъ интересны: феррарецъ Giuseppe Zola (1675—1744), болонцы — G. B. Viola (1571—1622) и спеціалистъ по «зимамъ» Ferdinando Fochi (середина XVIII в., картины въ Лувръ, [illegible] Дармштадтѣ, у кн. Аргутинскаго), туринцы — P. Bagetti (1764—1833) и [illegible] (1780—1880), флорентинецъ [illegible] (1618—1698), спеціалистъ по маринамъ пизанецъ [illegible] (около 1650 г.), миланецъ [illegible] († 1775 г.), венеціанцы [illegible] Zais, ученикъ Цукарелли, † 1784 г.) и [illegible], сынъ «фигуриста» и декоратора Gaspari. Особенно въ модѣ была въ XVIII в. (главнымъ образомъ, въ Англіи) «аркадійскіе» пейзажи переселившагося въ Венецію флорентинца Francesco Zuccarelli (1702—1788; ученики P. Anesi и G. B. Morandi), да и въ наши дни манія «возсоздавать въ обстановкахъ былое время» привела къ извѣстному пробужденію интереса къ забытому мастеру (нѣсколько приторные, но не лишенные изящества образцы творчества Ц. — въ Эрмитажѣ, въ Венеціанской Академіи, въ Лавзонской галлереѣ и во многихъ другихъ мѣстахъ). См. [illegible] въ «L'Arte» 1913, 172, и [illegible] «[illegible] paesaggio», Padova, 1859.

походомъ не разъ и которой мы собираемся со временемъ посвятить отдѣльное изслѣдованіе. Но нельзя пропустить безъ упоминанія въ этомъ мѣстѣ изумительные спектакли, которыми современники были обязаны великимъ геніямъ театральной декораціи: уроженцу Реджо — Гаспаро Вигарани (1586—1663), флорентинцамъ — Бернардо Буонталенти (1536—1608) и Альфонсо Паридзи († 1656), вождю всей художественной жизни Рима — кавалеру Бернини, любимцу Людовика XIV — Джакомо Торелли изъ Фано (1608—1678) и особенно братьямъ Фердинандо и Франческо Галли Биббіена[249]. Сами ихъ картины, грандіозныя и эфемерныя, увы (за исключеніемъ декораціи Фердинандо Джузеппе Биббіены въ Байрейтѣ) погибли, но слѣды ихъ искусства остались въ макетахъ, эскизахъ и гравюрахъ, и даже въ такомъ видѣ оно вызываетъ восторгъ и внушаетъ къ себѣ глубокое уваженіе. Несомнѣнно также, что ихъ открытія, происходившія, такъ сказать, на глазахъ у всѣхъ, должны были играть огромную роль въ смыслѣ воспитанія глаза и, въ частности, въ смыслѣ рѣшенія свѣтовыхъ задачъ. Для насъ ясно значеніе Рембрандта, Вермэра и Веласкеза въ этой области, но мы совершенно забываемъ, что какія-нибудь гигантскія колоннады Биббіены, частью залитыя солнцемъ, частью погруженныя во мракъ, должны были тѣшить вкусъ человѣка къ таинственному, къ дивной игрѣ свѣта и тьмы въ такой же мѣрѣ, какъ и картины названныхъ великихъ мастеровъ свѣтотѣни[250].

---

[249] Ferdinando Bibiena Galli, сынъ живописца, ученика Альбани, Giovanni Maria, родился въ 1657 г.; ученикъ К. Чиньяни и архитекторовъ Парадассо [illegible] Альдробранди, бывшаго прекраснымъ перспективистомъ, и Манини; съ первыхъ шаговъ выдающіяся способности юноши привлекли къ нему общее вниманіе, въ 1683 г. онъ уже приглашенъ ко двору пармскаго герцога, для котораго художникъ построилъ виллу Колорно, расписалъ Казино «La Motta», капеллу, залъ и фасадъ Collegio Ducale, галлерею въ Palazzo del Giardino, церковь капуциновъ и мн. др. Рядъ работъ исполненъ Б. и въ Пьяченцѣ. Изъ театральныхъ постановокъ художника особенное впечатлѣніе произвела на современниковъ опера «Il Favore degli Dei». По вступленіи на престолъ Карла VI, Б. былъ приглашенъ къ вѣнскому двору; умеръ мастеръ въ 1743 г. Среди архитектурныхъ работъ, приписываемыхъ Ф. Б., особенно замѣчательна церковь S. Antonio Abbate въ Пармѣ. Изъ стѣнныхъ росписей мастера сохранились фрески въ [illegible] della Morte въ Піаченцѣ и въ casa [illegible] въ Реджо. Большой популярностью среди декораторовъ и архитекторовъ пользовались теоретическія сочиненія Ф. Б.: «L'architettura civile preparata su la geometria e ridotta alla prospettiva» (Парма 1711) и «Direzioni a' giovani Studenti nel Disegno dell'Architettura civile» (Болонья 1725—32). Декораціи Ф. Б. изданы подъ заглавіемъ «Varie opere di prospettiva inventate da [illegible] Architetto [illegible] de [illegible]» [illegible] граверовъ. Тотъ же [illegible] «[illegible] che servirono [illegible] rappresentato nel [illegible] Regio Teatro di Torino [illegible] da me P. G. Abbati». Почти одинаковой съ Фердинандо Б. популярностью пользовался его младшій братъ Франческо (1659—1739), перестроившій дворъ манежа въ мантуанской Реджіи, построившій большой оперный театръ въ Вѣнѣ и театръ Филармонической Академіи въ Веронѣ. Изъ остальныхъ членовъ семьи Биббіена Галли особенно замѣчателенъ сынъ Фердинандо Fernando-Giuseppe (1696—1756), работавшій при вѣнскомъ, мюнхенскомъ, штутгардтскомъ, дрезденскомъ, байрейтскомъ и берлинскомъ дворахъ (въ Берлинѣ мастеръ и умеръ), отдѣлавшій (сохранившійся до сихъ поръ съ декораціями мастера) байрейтскій театръ, соорудившій, по случаю коронаціи Карла VI, грандіозныя декораціи въ саду пражскаго замка (1723 г.) и тріумфальныя арки въ Прагѣ по случаю канонизаціи св. Іоанна Непомука (1729 г.). Многія декораціи мастера воспроизведены въ изданіи «Architetture e Prospettive dedicate alla Maestà di Carlo Sesto», 1740 г. [illegible] еще сыновей Фердинандо — Alessandro (1687—1769) и Antonio (1700—1774), сына Джузеппе — Carlo (1728—1788), работавшихъ въ Вѣнѣ, Мюнхенѣ, Байрейтѣ, Лондонѣ, Берлинѣ, Неаполѣ и, по нѣкоторымъ свѣдѣніямъ, въ Россіи, а также сына Франческо — Giovanni Carlo († 1760 г. въ Лиссабонѣ).

[250] [illegible] свѣта въ декораціонной [illegible] выступилъ и Пиранези и [illegible] была [illegible] изумительная мягкость и разнообразность. — Пиранези и особенно [illegible] въ исторіи театраль[illegible] ной живописи ту же роль, что Караваджо въ [illegible] эффекты построены на сильныхъ контрастахъ.

Въ XVIII вѣкѣ и театральная декорація и архитектура проявляются не въ меньшей степени, а среди вѣка первая даетъ снова нѣсколькихъ колоссовъ, которые имѣютъ огромное значеніе какъ въ исторіи живописи, такъ и въ исторіи архитектуры. Оба старшихъ Галли Биббіена довели вычурность до послѣднихъ предѣловъ: въ такихъ дворцахъ, которые они строили, неловко было бы жить самому «Королю Солнцу» [251]. Въ дальнѣйшемъ эта разнузданность формъ должна была привести къ эксцессамъ, безвкусному и утомительному хаосу и къ судорожному кривлянію. Однимъ изъ первыхъ возсталъ противъ такого положенія вещей полуитальянецъ-полуфранцузъ Сервандони [252], авторъ «циклопическаго» портала церкви S. Sulpice въ Парижѣ и авторъ прославленныхъ въ свое время (увы, нынѣ безслѣдно исчезнувшихъ) театральныхъ постановокъ. Нѣсколько сохранившихся отъ Сервандони макетокъ и его постройки подтверждаютъ, что художникъ порвалъ съ міромъ барокко совершенно и что онъ, при всей своей потребности къ роскоши, видѣлъ достижимость ея на пути «классицизма», при пользованіи благородными и очищенными формами, доставшимися отъ древнихъ. Показателемъ того, что въ творчествѣ Сервандони театрально-архитектурная живопись достигаетъ своего зенита, можетъ служить тотъ фактъ, что мастеръ рѣшился (и съ полнымъ успѣхомъ) давать спектакли, интересъ которыхъ сводился *исключительно* къ живописи и въ которыхъ даже актеры были замѣнены писаными персонажами.

---

[251] Въ томъ же духѣ, какъ Биббіена, работали художники другой «династіи» — Galliari, происходившіе изъ Андорно близъ Біеллы: братья Бернардино (1707—1794) и Фабриціо (ученики миланца Дж. Д. Барбіери) и сыновья послѣдняго — Джованни и Джузеппе, работавшіе въ Туринѣ, Миланѣ и Берлинѣ. У Галліари одно время учился Гонзаго. — Кромѣ того, слѣдуетъ упомянуть еще венеціанца G. B. Crosato († 1756), миланца Clemente Isacci da Valenza и флорентинца Chelli. Вообще же всѣхъ превосходныхъ театральныхъ декораторовъ XVII и XVIII вв. не перечислить. Съ нѣкоторыми изъ нихъ мы встрѣтимся нѣсколько ниже, при обсужденіи перспективной живописи.

[252] Cavaliere Giovanni Geronimo Servandoni, о которомъ Дидро говоритъ: «grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur», родился во Флоренціи 22 мая 1695 г.; ученикъ Паннини и архитектора G. G. Rossi въ Римѣ; въ «вѣчномъ городѣ» мастеру удалось и совершенно переработать свой вкусъ на изученіи античныхъ памятниковъ. Одно время С. жилъ въ Португаліи, изготовляя декораціи для Оперы; здѣсь онъ былъ возведенъ въ достоинство кавалера ордена Христа. Въ 1724 г. мастеръ отправился въ Парижъ, гдѣ [illegible] завѣдывалъ постановками королевской Оперы, вызывая ими всеобщій энтузіазмъ. Особенно поразили его декораціи, изображавшія [illegible], въ 1728 г., а также его постановка оперы «L'empire de l'Amour», въ 1731 г. Онъ выбранъ членомъ Французской Академіи въ качествѣ пейзажиста; въ 1732 г. имъ выставлена первая модель портала къ церкви S. Sulpice; въ 1738 г. С. представилъ въ «Salle des machines» Тюльери свою «Пандору», въ которой роль актеровъ исполняли писаныя фигуры; въ 1739 г. онъ поразилъ парижанъ грандіознымъ фейерверкомъ во время празднествъ по случаю заключенія мира, еще великолѣпнѣе былъ фейерверкъ, устроенный имъ по случаю бракосочетанія Елизаветы Французской съ инфантомъ Филиппомъ; въ 1749 г. мастеръ отправился въ Германію и оттуда въ Англію; умеръ С. въ Парижѣ, оставленный отъ дѣлъ и разоренный своимъ пышнымъ образомъ жизни, 19 января 1766 г. («Ce Servandoni est un homme, que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas», говоритъ про него Дидро). Кромѣ великолѣпнаго фасада S. Sulpice'a и часовни Богородицы въ той же церкви, С. принадлежатъ проекты тріумфальной арки на мѣстѣ предлагавшейся [illegible] и величественной площади Людовика XV, названной нынѣ Place de la Concorde. Нѣсколько [illegible] ральныхъ макетокъ мастера сохранилось въ парижскихъ собраніяхъ [illegible]. Картина «Руины» [illegible] 1731 г. на званіе академика, находилась въ 1870-хъ годахъ въ Луврѣ (нынѣ въ [illegible] des Arts).

[illegible]

Венеціанецъ Пиранези [illegible] сталъ вмѣстѣ съ Маньяско, Тьеполо и Гварди однимъ изъ величайшихъ любимцевъ нашего времени, и это понятно, ибо

** Джованни Баттиста Piranesi родился 4 октября въ [illegible], близъ Местре (крещенъ 8 ноября того же года въ Венеціи), сынъ каменщика и дочери капитана, ученикъ своего дяди, инженера и архитектора Маттео Луккези, состоявшаго при [illegible] [illegible] его преподавателями были [illegible] Ф. Цуккн (1682 — 17[illegible]) и позднѣе въ Римѣ — братья Валеріани. Первымъ ознакомленіемъ съ античнымъ міромъ П. обязанъ, вѣроятно, своему брату, отличному знатоку древнихъ авторовъ. Въ 1740 г. П., опредѣленный въ качествѣ рисовальщика къ посольству, отправляемому [illegible] Венеціанской республикой къ папѣ, попадаетъ въ Римъ, гдѣ онъ сходится, на первыхъ порахъ, съ группой пансіонеровъ Французской Академіи и гдѣ онъ издаетъ въ 1741 г. свой первый трудъ [illegible]

[illegible]

работаетъ надъ своей серіей фантастическихъ «тюремъ» («Carceri», дополненной послѣ 1760 г.). Издатель Іосифъ Вагнеръ даетъ П. средства снова отправиться въ Римъ, и здѣсь мастеръ, за исключеніемъ короткихъ отлучекъ, остается до конца [illegible] до 1778 г. Пиранези [illegible] 1748 [illegible] della Repub[illegible] 1750 [illegible]

[illegible] прежнихъ офортовъ; въ 1752 г. появляется сборникъ [illegible] въ сотрудничествѣ съ другими граверами, а также два другихъ [illegible] 1754 г. — «Trofei di Ottaviano Augusto» [illegible]

[illegible] въ 1762 г. выходятъ въ свѣтъ «Capitoli» [illegible] в 1762 г. — монументальное [illegible] въ 1764 г. — «Antichità [illegible]

исторія знаетъ мало художниковъ, въ коихъ возбужденіе творчества проявлялось бы съ такой силой, въ коихъ было бы столько пламенѣнія. Можно приводить все, что угодно, въ доказательство упадка итальянской души въ XVIII вѣкѣ, но одинъ такой художникъ, какъ Пиранези, дѣлаетъ всѣ эти утвержденія шаткими, даетъ почувствовать, что вообще наше мнѣніе о прошломъ подвержено крайне сбивчивымъ недоразумѣніямъ. Это ли упадочникъ? Это ли сынъ больной, умирающей страны? Да одна титаническая сила, съ которой Пиранези нагромоздилъ колоссальное свое твореніе, не имѣетъ себѣ ничего равнаго. А затѣмъ удивительная способность быть одновременно и ученымъ и поэтомъ (никто не скажетъ, гдѣ кончается въ Пиранези археологъ и гдѣ начинается художникъ, гдѣ поэтъ переходитъ въ ученаго и фантастъ въ строгаго изслѣдователя) — не есть ли это показатель огромной всевмѣщающей, всепретворяющей силы воспріятія и творчества? Близорукіе умы упрекали (да и до сихъ поръ упрекаютъ) Пиранези въ томъ, что онъ, исходя изъ археологическихъ изысканій, не умѣлъ сдерживать своей фантазіи. Однако, спрашивается, что по самому своему существу цѣннѣе: тѣ ли крупицы такъ называемыхъ знаній, которыя можетъ выискать при своемъ обслѣдованіи заправскій археологъ, или тотъ новый сказочный міръ, который возникалъ въ воображеніи Пиранези какъ слѣдствіе его экстаза передъ мощью и красотой римскаго зодчества?

Пиранези готовился быть архитекторомъ и декораторомъ, а на самомъ дѣлѣ онъ лишь украсилъ (очень неудачно) маленькую мальтійскую церковь на Авентинѣ и, кажется, не поставилъ ни одного спектакля. Однако, его гравированный oeuvre весь въ цѣломъ гениальное зодчество и театръ «à grand spectacle», какая-то сплошная опера, въ которой гремитъ и разливается сверхчеловѣческій оркестръ, а аріи поются полубогами. Самихъ актеровъ, впрочемъ, не видно. Они въ кулисахъ, и только ждешь ихъ выходовъ. Но тѣмъ болѣе распаляется воображеніе, тѣмъ болѣе жуткими кажутся эти непрохо-

---

1765 г. появляется письмо въ отвѣтъ на критику Маріетта, превозносившаго опять-таки искусство грековъ надъ римскимъ: «Osservazioni... di G. B. Piranesi sopra la lettre de M. Mariette», въ 1766 г. П. совершаетъ вторичное путешествіе въ Помпею; въ 1769 г. онъ издаетъ серію проектовъ каминовъ и др. «Diverse Maniere d'adornare i cammini», въ 1771 г. — серію «Vasi, candelabri, cippi», посвященную И. И. Шувалову, и въ томъ же году виды Пестума. — Съ 1757 г. П. состоялъ почетнымъ членомъ Лондонскаго общества антикваріевъ, и это нужно поставить въ связь съ его дружбой съ знаменитымъ англійскимъ архитекторомъ R. Adam, жившимъ въ Римѣ съ 1751 до 1755 г. Единственной архитектурной работой мастера является его довольно скорѣе слабая церковь [illegible] на Авентинѣ, относящаяся къ 1765 г. Умеръ Пиранези въ Римѣ 9 [illegible] 1778 г. Приложенная литература не претендуетъ на полноту: [illegible] Magazine», мая 1911 г.; его же «G. B. Piranesi. Some further notes and a list of his Works» въ «Burlington Magazine», 1913 г., декабрь; G. L. Bianconi «Elogio Storico del cav. Giambattista Piranesi, celebre antiquario e incisore», Roma, 1779; Pietro Biagi «Sull' incisione e sul Piranesi», Venezia, 182[illegible]; [illegible] «Le style empire sous Louis XV» въ «Gazette des B.-A.», 1897 г., т. 18, стр. 481, его же «Un rénovateur de l'art décoratif» въ «Les Arts», 1913, № 136, 18. Arthur Samuel «Piranesi», London, 1910; S. H. Reilly «Selected Etchings by P.», I и II (изданіе «Technical Journal», Westminster — London, 1914 г.); П. П. Муратовъ «Пиранези» въ «Образахъ Италіи», II, стр. 82. Переизданы гравюры П. у Auguste Vincent въ Парижѣ и у Paul Lange въ Вѣнѣ (1889 г.). Самыя доски мастера, увезенныя его сыномъ во Францію, находились одно время въ собственности Firmin Didot (съ нихъ послѣднимъ сдѣланы отпечатки около 1830 г.), по затѣмъ были куплены папскимъ правительствомъ, а теперь составляютъ главный фондъ Regia Calcografia въ Римѣ.

Дж. А. Паннини. Прибытіе Карла III къ собору св. Петра. Неаполитанскій музей

димыя, верстами тянущіяся подъ землею, темницы или эти исполинскіе дворцы съ ихъ мостами, колоннадами, ротондами, абсидами и лѣстницами. Фланировать по такимъ лабиринтамъ пріучили уже художники круга Биббіены Галли, и многое уже у нихъ было полно сказочной красоты и таинственности. Но Пиранези означаетъ по отношенію къ нимъ то же, что Рафаэль къ Перуджино или Тиціанъ къ Беллини. У Пиранези архитектура, при всей своей сложности, получила что-то зрѣлое, мудрое, успокаивающее, статическое (не даромъ его такъ интересовали вопросы устойчивости и художникъ почти помѣшался на изученіи подземныхъ частей древнихъ зданій), и даже тамъ, гдѣ Пиранези даетъ полный просторъ своему увлеченію, онъ «не теряетъ почвы», оставаясь достойнымъ потомкомъ боготворимыхъ имъ созидателей римлянъ.

Вліяніе офортовъ Пиранези (кромѣ нихъ сохранилось лишь нѣсколько рисунковъ мастера) на современниковъ было громадно. Совершенно правильно съ нихъ начинать «стиль имперіи», ибо уже въ этихъ гравюрахъ сказывается та жажда завоеванія, покоренія и въ то же время то геніальное

пониманіе «порядка», которыя затѣмъ выразились въ мировой карьерѣ другого сына Италіи XVIII вѣка — Бонапарта. Но и въ чисто формальномъ отношеніи появленіе Пиранези есть такое же чудо, какъ въ свое время были чудесами появленія Винчи или Рубенса. Скачекъ къ Пиранези даже отъ Паннини и Сервандони — представляется громаднымъ, непостижимымъ. Паннини все же годенъ для будуаровъ, а порталъ Сервандони, при всей своей монументальности, отлично вяжется съ узкими парижскими улицами. Слѣдовательно, имъ присуще еще многое отъ того чувства уюта, которое создало всю «домашнюю» культуру нашей эры, рѣзко отличающуюся отъ культуры древнихъ. У Пиранези, наоборотъ, всѣ формы, и вымышленныя и тѣ, которыя онъ срисовывалъ съ натуры, обладаютъ (и будь то самый ничтожный предметъ: ваза, обломокъ орнамента или простая глыба камня) какой-то колоссальностью, отмѣчены печатью истинно цесарскаго величія: онѣ годятся для площади, для дворцовъ на Палатинѣ, для гигантскихъ термъ, но отнюдь не для комнаты и даже не для буржуазной улицы. Изъ всего, что создалъ Пиранези, единственнымъ диссонансомъ являются его композиціи каминовъ, и это именно потому, что самый «вкусъ къ камельку» въ немъ отсутствовалъ совершенно, что весь Пиранези былъ обуреваемъ такими идеями, которыя ничего общаго не имѣютъ съ домашнимъ очагомъ [254].

Однимъ изъ воспитавшихся на Пиранези художниковъ имѣла счастье обладать въ продолженіе нѣсколькихъ десятковъ лѣтъ Россія [255]. Мы говоримъ о Пьетро Гонзаго, память о которомъ долгое время чтилась наряду съ величайшими славами той эпохи и о которомъ забыли лишь въ короткій періодъ торжества позитивистскаго направленства [256]. Гонзаго едва ли прибавляетъ что-либо новое по существу къ тому, что уже было найдено его предшественникомъ, но онъ вынесъ идеи Пиранези въ театральный залъ (и даже въ природу — сады въ Павловскѣ) и усилилъ впечатлѣніе отъ нихъ нѣжными чарами рампы. Дивнымъ навожденіемъ должны были казаться эти огромные колонные хоромы, эти сводчатые склепы, переходящіе въ черныя подземелья, эти площади, залитыя солнцемъ или луной, и послѣ того какъ

---

[254] Любопытно, что даже виды современнаго Рима и другихъ городовъ, встрѣчающіеся въ большомъ количествѣ въ твореніи Пиранези, имѣютъ въ себѣ всѣ ту же черту колоссальности, хотя бы они изображали лишь узкіе темные переулки, или сжатые домами площади. При огромныхъ или, скорѣе, [illegible] перспективы, Пиранези никакъ не удается быть точнымъ въ пропорціяхъ — настолько имъ владѣетъ жажда грандіозности. Каждый разъ онъ рисуетъ [illegible], а отсюда на [illegible] разстояніе. Иногда эта «манера» [illegible] даже [illegible] къ обратнымъ результатамъ. Такъ [illegible] или Латерана кажутся у Пиранези [illegible] громадными [illegible].

[255] Среди безчисленныхъ театральныхъ декораторовъ эпохи классицизма нужно выдѣлить, кромѣ Пиранези и Гонзаго, [illegible] работавшаго въ [illegible] Миланѣ, въ Германіи и въ Англіи [illegible] школы въ Миланѣ [illegible] 1780—1849 [illegible] 1764—1848.

[256] Годъ рожденія [illegible] Pietro Gonzaga неизвѣстенъ, около 1750 [illegible] готовили [illegible] карьерѣ [illegible] преодолѣть своей страсти къ [illegible] Германіи [illegible] въ одномъ изъ старыхъ венеціанскихъ театровъ.

русскiе люди получали такую радость на короткiй мигъ вечерняго спектакля, имъ казалось необходимымъ увѣковѣчить ее въ сооруженiяхъ изъ камня и бронзы; они съ наслажденiемъ слѣдили за изумительнымъ ростомъ Петербурга, за тѣмъ, какъ изъ земли выходилъ обильный урожай круглыхъ гладкихъ колоннъ, расцвѣтавшихъ пышными капителями, перекрывавшихся куполами и фронтонами. Гонзаго былъ до извѣстной степени и [illegible] авторомъ и Адмиралтейства, и Таврическаго дворца, и арки Главнаго Штаба. Обо всемъ, что въ этихъ изумительныхъ памятникахъ сказали Захаровъ, Старовъ и Росси, и еще о гораздо большемъ говорилъ Гонзаго въ своихъ декорацiяхъ, которымъ онъ сообщалъ предѣльную убѣдительность благодаря совершенному пользованiю свѣтотѣнью [23].

Архитектурная **картина**, въ отличiе отъ архитектурной декорацiи, беретъ свое начало въ изображенiи древнихъ развалинъ и почти исключительно этому культу руинъ она осталась вѣрной въ продолженiе двухъ вѣковъ своего самостоятельнаго существованiя. «Руина» давала возможность не только выразить свое поклоненiе древнему искусству, но и передать то настроенiе, которое возникаетъ въ чуткой душѣ при обзорѣ трагическихъ

отъ Людовика Бiббiены, «нуждавшагося въ помощникѣ, а не въ ученикѣ», Г. поступаетъ къ Виценцини, позже къ Моретти, а пробывъ у послѣдняго три года, опредѣляется, наконецъ, къ братьямъ Galliari, декораторамъ Милана и Турина. Сильнѣйшее впечатлѣнiе на юношу произвели офорты Пиранези; они измѣнили архитектурный вкусъ Гонзаго и натолкнули его на ту контрастную систему свѣтотѣни, которая и создала его репутацiю реформатора декорацiоннаго дѣла (впослѣдствiи его декорацiи въ Фениче были единственными, которыя ставились во время карнавала; онѣ почитались за совершенство въ данной области). Гонзаго состоялъ декораторомъ театра Argentina въ Римѣ, когда онъ былъ приглашенъ въ 1789 г. въ Россiю княземъ Юсуповымъ. 2 мая 1792 г. онъ поступилъ на казенную службу декораторомъ Императорскихъ театровъ, въ 1794 г. избранъ почетнымъ вольнымъ общникомъ Академiи, въ 1827 г. получилъ званiе архитектора VIII класса, 28 октября 1828 г. вышелъ въ отставку, умеръ мастеръ въ Петербургѣ 25 iюля 1831 г. и похороненъ на Волковомъ кладбищѣ. [illegible] было, что живопись не есть искусство воспроизводить уже готовые предметы, но — главное — искусство сочиненiя, вымысла, для чего требуется культура, память, положительныя и систематическiя знанiя. — Нѣсколько оригинальныхъ [illegible] долгое время сохранялись въ селѣ Архангельскомъ подъ Москвой. Нынѣ наибольшимъ количествомъ эскизовъ Г. обладаетъ [illegible] декораторъ [illegible] Альберти [illegible] воспроизведены въ каталогѣ Архитектурной выставки 1912 г. Изъ этого же собранiя поступили [illegible] превосходныхъ листовъ въ коллекцiю [illegible] Арутюнянцъ [illegible] Н. К. Рериха и Александра Н. Бенуа. Далѣе рядъ рисунковъ хранится въ библiотекѣ Императорскихъ театровъ; были воспроизведены нами при статьѣ Н. Н. Божерянова въ «Ежегодникѣ Императорскихъ театровъ» Дягилевской редакцiи, 1899—1900 гг., въ собранiи гр. Е. В. Шуваловой, въ библiотекѣ Павловскаго дворца, въ собранiи рисунковъ Имп. Эрмитажа, въ Archivio di Stato города Реджо, пожертвованные декораторомъ Carlo Zucchi, который унаслѣдовалъ ихъ отъ своего учителя, архитектора [illegible]. Фрески декорацiоннаго порядка украшаютъ до сихъ поръ нижнiй этажъ и одну изъ стѣнокъ верхняго этажа Павловскаго дворца, а также лѣстницу тамъ же. — Гравировали нѣсколько эскизовъ Гонзаго Luigi [illegible] съ рисунковъ Gaspare Galliari и C. Zucchi съ рисунковъ V. Carnevali. — См. помянутую статью Божерянова, теоретическое сочиненiе самого Гонзаго «Information à mon chef, ou éclaircissement convenable du décorateur théatral Pierre Gothard Gonzague sur l'exercice de sa profession. St.-Pétersbourg, 1807», статью Кукольника въ «Художественной Газетѣ», 1837 г., стр. 17 и статью [illegible] въ «[illegible] Italiana», апрѣль, 1829 г.

[24] Творенiемъ Гонзаго не исчерпывается то декоративное искусство, которымъ могли въ театрѣ наслаждаться наши дѣды. Не многимъ уступали ему [illegible] Антонiо Канопи [illegible], въ первую половину своей дѣятельности, [illegible] Андрей И. Роллеръ [illegible] въ Россiи съ 1833 г. [illegible] что и до Гонзаго Петербургъ былъ [illegible] Валерiани [illegible] въ Россiи съ 1779 г. — первыя имена своего искусства и времени. Напомнимъ еще разъ, что Валерiани долженъ былъ быть особенно выдающимся художникомъ въ этой области, разъ именно къ нему обратился за совѣтами начинающiй въ Римѣ Пиранези.

и печальныхъ слѣдовъ прошлаго. Въ свою очередь эти картины съ и[illegible] «произведенія» годились какъ нельзя болѣе для кабинетнаго любованія. Глядя на нихъ гдѣ-нибудь въ Амстердамѣ и въ Вѣнѣ, человѣкъ, посѣтившій когда-то священный городъ или хоти бы только читавшій о немъ, наслаждался тѣми чарующими въ своей меланхоліи воспоминаніями, которыя навѣваютъ эти списанные съ натуры виды Форума, Тиволи, Колизея и другихъ знаменитыхъ мѣстъ. Въ большомъ почетѣ были и комбинированные руинные пейзажи, сопоставлявшіе въ одно цѣлое излюбленные памятники, а также вымышленные «идеальные», въ которыхъ художникъ представлялъ не столько «портреты» опредѣленныхъ сооруженій, сколько какія-то «общія [illegible]раженія» своихъ хожденій по святынямъ прошлаго.

Съ первыми опытами въ этой области Коке, Гэмскерка, Бриля, Брейнберга мы уже познакомились. Нѣсколько отдѣльно стоятъ странныя по своему опредѣленно романтическому стилю, точно въ 30-хъ годахъ XIX вѣка писанныя, перспективы неаполитанца Десидеріо [258], изумительныя по живописи, по колориту и по рисунку внутренности церквей римлянина Филиппо Гальярди (въ Прадо и въ римской галлереѣ Корсини), а также красивыя, отражающія вліяніе Веронезе и Палладіо, картины Франческо Авіани [259]. Затѣмъ вслѣдъ за «римскими французами» — Пуссеномъ, Лемэромъ и Клодомъ возникаетъ творчество болѣе монументальнаго стиля ученика Тасси — Вивіано Кодагора Кодацци, о которомъ мы уже упоминали, и миланца Гизольфи [260]. Особенно хороши работы послѣдняго мастера — сверстника Берхема, Вэникса и Розы. Гизольфи освобождается отъ сухости предшествующаго періода, прекрасно умѣетъ группировать эффектные мотивы и всему придавать выгодное освѣщеніе, наконецъ, въ техническомъ отношеніи онъ означаетъ большой шагъ впередъ.

Далѣе идутъ: Анджело Марія Коста изъ Палермо, работавшій въ Миланѣ (начало XVIII в.), неаполитанецъ (сынъ римскаго декоратора) Pietro Cappelli (+ 1724), брешіанецъ Ottavio Viviani, съ которымъ работалъ Я. Миль, римляне — I. Magliuolo, Dom. Roberti и Gianantonio Brili, болонцы — B. Paltronieri, умершій въ 1741 г. (онъ одинъ изъ первыхъ послѣ Десидеріо началъ писать готическія руины), помянутый уже Бигари (1692—1772) [261], венеціанцы — Iac. Bellavitis (1692?—1762), A. Vizentini [262], A. Joli [263], оба учителя

[258] О другомъ «Monsù Desiderio» Francesco Desiderio съ Коренцо, который будто бы стаффировалъ пейзажи перваго, говоритъ Доминичи. Работалъ Десидеріо въ 1620—1640 годахъ. Картонъ, приписываемый ему и исполненный въ густой манерѣ и въ красивыхъ сѣро-желтыхъ краскахъ, находится въ собраніи князя В. Н. Аргутинскаго-Долгорукова, происходитъ изъ собранія П. В. Деларова. Подписная картина въ галлереѣ гр. Гаррака въ Вѣнѣ.

[259] Francesco Aviani родился въ концѣ XVI в. въ Виченцѣ. Время его работы относится къ 1640 годамъ; [illegible] Прекрасные образцы творчества въ музеѣ Виченцы.

[260] Giovanni Ghisolfi родился въ 1623 г., ученикъ [illegible] возможно, что Вивіано [illegible] въ 1650 г. жилъ въ Римѣ, затѣмъ посѣтилъ многіе города [illegible], пользуясь большимъ успѣхомъ; между прочимъ его очень цѣнилъ Сальваторъ Роза; умеръ [illegible] въ Миланѣ въ 1683 г. Картины мастера имѣются въ Дрезденѣ, въ Уффици, въ Неаполѣ, въ Ганноверѣ, въ Кембриджѣ и въ др. мѣстахъ. Декоративныя работы въ Чертозѣ Павійской и въ Варезе.

[261] См. стр. 368.

нашего Феодора Алексѣева [illegible] многочисленныхъ [illegible] художниковъ, работавшихъ главнымъ образомъ въ Баварiи) и Moretti, наконецъ [illegible] въ свое время [illegible] Mauro Tesi (1730—1772)[262].

Самымъ извѣстнымъ въ свое время спецiалистомъ по живописи руинъ и перспективъ былъ Джованни Антонiо Паннини. Положимъ, мы готовы теперь предпочесть какую-нибудь [illegible] Марко Риччи [illegible] въ XVIII вѣкѣ такого же фавора, какъ «непогрѣшимый» классикъ Батони и элегантный Буше. [illegible] время [illegible] Паннини [illegible] сдѣлавшiеся [illegible] нымъ и желаннымъ украшенiемъ самыхъ [illegible]зящныхъ и нарядныхъ обстановокъ, должно было пользоваться особымъ успѣхомъ. При этомъ нельзя отнять у Паннини его огромнаго мастерства, [illegible] сравненiе развѣ только съ Беллотто. Съ одинаковымъ умѣнiемъ рисовалъ и писалъ мастеръ архитектуры и фигуры, и всего лучше ему удавались тѣ картины

[262] Antonio Visentini, живописецъ-перспективистъ, граверъ и архитекторъ, родился въ 1688 г., ученикъ и помощникъ Антонiо Пеллегрини; по его проекту сооруженъ дворецъ извѣстнаго цѣнителя искусства, англiйскаго консула Smith въ кварталѣ Santi Apostoli (1766 г.); въ 1761 г. В. приглашенъ первымъ преподавателемъ архитектуры («перспективной») въ Венецiанскую Академiю; въ 1767 г. его замѣнилъ Francesco Costa, строитель сгорѣвшаго впослѣдствiи театра S. Benedetto, декораторъ и ведутистъ (издавшiй, между прочимъ, серiю видовъ Бренты 1750—1762 г.), но въ 1772 г. Косту, въ свою очередь, снова замѣнилъ Висентини. Умеръ В. въ 1782 г. — Мастеру принадлежатъ гравированные виды и виньетки въ сочиненiяхъ [illegible], въ 1735 и въ 1751 гг. онъ выпустилъ серiи видовъ Венецiи, гравированныхъ съ Каналe; въ 1767 г. В. издалъ продолженiе теоретическаго сочиненiя Galleria «Degli errori degli architetti»; въ 1771 г. — сборникъ, преслѣдующiй дидактическiя цѣли «Raccolta di [illegible] [illegible] ed intagliati». Декоративныя картины Висентини имѣются въ Венецiанской Академiи и въ нѣкоторыхъ дворцахъ Венецiи (напр., въ Palazzo [illegible]) и ея окрестностей. Мы приписываемъ мастеру прекрасную перспективу въ собранiи [illegible] Фигуры здѣсь писаны обычнымъ сотрудникомъ В. — Цукарелли.

[263] Среди учениковъ Паннини, согласно графу Тессину, находился и этотъ [illegible] Antonio Joli, родившiйся въ 1700 г. — авторъ прелестной перспективы «Купальня среди руинъ» въ Венецiанской Академiи. Джоли работалъ въ Венецiи уже въ 1746 г., часть жизни затѣмъ онъ провелъ въ разныхъ городахъ Германiи, Испанiи и Англiи и умеръ въ 1777 г. придворнымъ декораторомъ въ Неаполѣ.

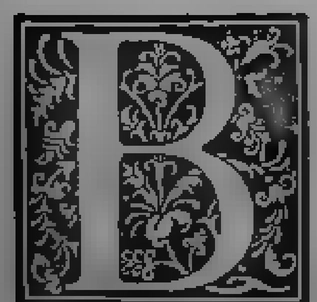
[264] См. G. no [illegible] «L'Accademia Veneziana del settecento» въ «L'Arte» 1913, 242 и 364; Leandro [illegible] «Le rovine romane nella pittura del XVII e XVIII secolo» въ «L'Arte» 1913 и 112 [illegible] «La scenografia», Milano [illegible] Corrado Ricci «I [illegible] Bologna nei secoli XVII e XVIII». Bologna, 1888; В. Курбатовъ «Перспективисты и декораторы» въ «Старыхъ Годахъ», VII—IX, 1911, стр. 114, и С. Яремичъ «О театральныхъ постановкахъ», тамъ же, стр. 125.

[265] Cavaliere Giovanni Paolo Pannini (или Panini) родился въ Пьяченцѣ въ 1691 г. (согласно Марiетту, дата рожденiя должна быть приближена на три года). Попавъ еще молодымъ человѣкомъ [illegible] въ Римъ, онъ поступилъ тамъ въ ученики къ А. Локателли (для пейзажа) и къ Лути (для фигуръ). Многимъ онъ обязанъ и изученiю живописи С. Розы и великолѣпнаго перспективиста Ghisolfi (см. примѣч. 260); съ 1718-го по 1725 г. П. занятъ декоровкой нижняго зала въ виллѣ Patrizi, въ 1720 г. онъ расписываетъ залъ въ Palazzo de Caro[illegible], въ 1721 г. «Seminario Romano» и въ 1721 г. «мезонинъ» въ Квириналѣ. Въ 1732 г. П. избранъ въ члены Парижской Академiи, въ 1755 г. художникъ «[illegible]» Римской Академiи. Последнiе годы П. руководилъ декоровкой Palazzo [illegible] Alberoni, капеллы въ апартаментахъ папы, часовни въ S. Maria della Scala. Умеръ мастеръ въ Римѣ 21 октября 1768 г. Гравировали съ П. [illegible] [illegible] J. S. Müller, Benazech, Bartolozzi и др. Лучшiе образчики кисти Паннини находятся въ музеѣ Гренобля, въ Уффици, въ Эскурiалѣ, въ Луврѣ («Внутренность S. Pietro» и «Зрительный залъ» по французскомъ посольствѣ 1729 г.), въ римской галлереѣ Корсини («S. Maria Maggiore» и «[illegible] Consulta»), въ Квириналѣ, картина въ [illegible] въ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ [illegible] («Руины»), въ Неаполитанскомъ музеѣ «Посѣщенiе Карломъ III собора св. Петра», «Карлъ III посѣщаетъ Бенедикта XIV» и три другiя картины). Въ Эрмитажѣ мастеръ представленъ скромными, но характерными произведенiями. — Пейзажныхъ живописецъ Giuseppe Pannini (1745—1812) былъ сыномъ Джованни Паоло, близкимъ подражателемъ мастера является G. M. Griffoni. См. L. Cozzola въ «L'Arte» 1909, стр. 15; его же «[illegible] Pannini» въ «L'Arte» 1910 стр. 293, его же «Quadri [illegible] di P.», тамъ же, 1910 стр. 293; его же «Werke [illegible] P. Pannini» въ «Cicerone», 1910 стр. 188; «[illegible] Galerie» въ «Cicerone», 1910, стр. 188; «[illegible] de pubbliche pittura di Piacenza». Piacenza, 1750.

въ которыхъ онъ предоставлялъ значительное мѣсто «стаффажу», рѣшался иногда подниматься до историческихъ сюжетовъ или до передачи свѣжихъ современныхъ происшествій. Въ исторіи освѣщенія Паннини играетъ не послѣднюю роль. Онъ вмѣстѣ съ Ванвителли и Локателли знаменуетъ поворотъ отъ сгущеннаго коричневатаго соуса къ болѣе праздничному бѣлому свѣту, къ тому, что мы называемъ plein air. Многимъ въ этомъ отношеніи ему обязаны и Канале, и Жозефъ Верне, и Гюберъ Роберъ, хотя самъ Паннини не извлекалъ всей выгоды изъ своихъ открытій, быть можетъ потому, что его слишкомъ заботило желаніе оставаться въ предѣлахъ вкуса «лучшаго общества».

Бернардо Беллотто. Фантастическій дворецъ. Дрезденская галлерея

XV



ВИДОВАЯ живопись формально занимаетъ среднее положеніе между чистымъ пейзажемъ и архитектурной живописью, но по существу, однихъ представителей ея легче причислить къ «поэтамъ» природы или городовъ, другихъ слѣдовало бы зачислить въ ряды «портретистовъ». Для Гварди, напримѣръ, и венеціанская улица была тѣмъ же, чѣмъ голландскія дюны для Гойена или какіе-нибудь романтическіе закоулки среди римскихъ развалинъ для Пиранези. Для Беллотто, напротивъ того, и самая захолустная польская деревня была предметомъ методической съемки наравнѣ съ дворцомъ великолѣпнаго магната или съ панорамными видами Вѣны и Дрездена.

Видовая живопись процвѣтала къ концу XVIII-го и въ первой половинѣ XIX вѣка почти во всей Италіи, уже въ то время Апеннинскій полуостровъ

ставъ мѣстомъ съѣзда всѣхъ любопытныхъ [illegible] иностранцы со средствами желали увезти съ собою и [illegible] о вѣчныхъ красотахъ. Ведутисты бывали въ Неаполѣ, Римѣ, Ми[illegible] въ Флоренціи, но въ данной области всѣ остальные центры затмила Ве[illegible]нецiанская, кромѣ ряда образцовыхъ ремесленниковъ и такихъ [illegible] художниковъ, какъ Каналетто, Беллотто и Гварди [36].

Венеціанская ведута ведетъ свое начало отъ XV вѣка. Въ 1493 Джентиле Беллини извѣщалъ повѣреннаго маркиза Франческо Гонзаго [illegible], что онъ обладаетъ однимъ retrato di Venetia, исполненнымъ еще его отцомъ Якопо. Самъ Джентиле вмѣстѣ съ братомъ изобразили на историческихъ картинахъ (1474 г.) въ Palazzo Ducale виды Венеціи, о которыхъ упоминаетъ Сансовино, видѣвшій эти картины до пожара 1577 года. До насъ дошли три картины Джентиле съ точнѣйшими ведутами родного города (въ Академіи), происходящія изъ церкви S. Giovanni Evangelista, а также входившія въ ту же серію картины его ближайшихъ сотрудниковъ: Мансуети, Лаццаро Бастіани и Карпаччіо. Почти самостоятельной ведутой можно считать картину «Левъ св. Марка» послѣдняго, на которой символическое животное какъ бы «загораживаетъ» прелестный видъ на Пьяцетту и взморье. Въ высшей степени интересны и фрески Превитали въ Palazzo Scotti въ Бергамо (на одной изъ нихъ изображенъ классическій видъ S. Giorgio Maggiore на Дворецъ дожей). Въ 1500 году Якопо де Барбари гравируетъ свой громадный перспективный планъ Венеціи (оттискъ въ венеціанскомъ Museo Civico). Примѣры изображенія Венеціи на картинахъ XVI вѣка встрѣчаются еще чаще, но, правда, зато не занимаютъ столь же значительнаго мѣста. Особенно интересны въ этомъ отношеніи картины: «Венера» Себастіано дель Піомбо (Уффици), «Дожъ Гримани передъ Вѣрой» Тиціана (Palazzo Ducale), хоругвь «Св. Маркъ передаетъ знамя Венеціи» Бонифаціо (Palazzo Reale), «Венеціанка» Сапольдо въ лондонской National Gallery, историческія картины Тинторетто, Франческо Бассано и Веронезе въ Palazzo Ducale. Даже академикъ Федериго Цуккаро не гнушается вмѣсто «идеальной архитектуры» скопиро-

[36] Въ изображеніяхъ Рима особенно выдвинулись, кромѣ Пиранези и Паннини: близкій къ первому офортистъ Luigi Rossini (первая половина XIX вѣка), «любимый художникъ» Гете — Кніпъ, цѣлая школа вокругъ Іозефа Антона Коха, наши С. Щедринъ и А. П. Брюлловъ, французы Perelle, Barbault, Desprez, Гюберъ Роберъ, [illegible], Марешаль, Томасъ, Гране и Г. Дюклеркъ. Виды Флоренціи извѣстны въ гравюрахъ Giuseppe Zocchi. Среди мастеровъ послѣдующей эпохи необходимо выдѣлить очаровательнаго акварелиста, ученика миланца Миджары, Lorenzo Macchi, род. въ 1804 г., работы котораго будутъ навѣрное со временемъ цѣниться не менѣе рисунковъ и гуашей Гварди (восхитительныхъ три образца у К. А. Сомова). Вообще въ XIX вѣкѣ акварель, сдѣлавшая подъ вліяніемъ англичанъ огромные шаги впередъ, становится и въ Италіи любимой техникой видописцевъ. Прекрасно владѣютъ ею также художники, какъ неаполитанецъ Giacinto Gigante (1806—1876), швейцарецъ Salomon Corrodi (1810—1892), Achille Vianelli (род. въ 1803 г.), [illegible] Prec[illegible] (1814—1891) и Karl Werner (1808—1894 г.). Произведеніями этихъ милыхъ художниковъ, которымъ мы охотно прощаемъ нѣкоторую ихъ приторность за изумительное мастерство, а иногда и большое чувство природы (отлично изучены, напримѣръ, у Корроди эффекты освѣщенія), богаты русскія коллекціи, составившіяся въ то время, когда наши высшіе круги еще интересовались искусствомъ, питали восторженно-благоговѣйныя чувства къ Италіи и не скупились на пріобрѣтенія. Увы, правнуки тѣхъ меценатовъ только и мечтаютъ о томъ, чтобы распродать этотъ дѣдовскій «устарѣлый хламъ».

Л. Карлеварисъ. Прибытіе французскаго посольства въ Венецію. Дрезденская галлерея

вать для своей картины въ залѣ Maggior Consiglio дѣйствительно сказочную и внушительную декорацію Пьяцетты съ соборомъ св. Марка на первомъ планѣ и съ видомъ на лагуну въ фонѣ [26]. Значительный топографическій интересъ представляютъ, наконецъ, картины художниковъ, занимавшихся фиксированіемъ текущихъ событій, а также рядъ гравюръ въ сочиненіяхъ, посвященныхъ венеціанскимъ достопримѣчательностямъ. Такъ Маломбра [28] изображаетъ торжественный въѣздъ догарессы Морозины Морозини 4 мая 1597 года (замокъ Chatsworth), а неизвѣстный мастеръ школы Тинторетто «Прибытіе догарессы Гримани» (галлерея Гогенлоэ въ Дуино), Андреа Вичентино — «Пріемъ Генриха III», фламандецъ Тоепутъ «Pozzo Serrato» — «Пожаръ Дворца дожей въ 1577 году» [29]. Вѣроятно фрагментомъ подобной же «хроникерской» картины является большая «чистая» ведута Леонардо Бассано въ Прадо. Наиболѣе точныя гравюры украшаютъ книги Vecellio «Habiti antichi e moderni» и Gia. Franco «Habit d'Huomini et Donne». Полвѣка спустя въ 1649 году подъ несомнѣннымъ впечатлѣніемъ Калло и Беллы появляются картины [illegible] [30], хранящіяся въ галлереѣ Доріа въ Римѣ и представляющія

[26] Видъ Венеціи зарисовалъ, кромѣ того, въ сценѣ состязанія Аполлона и Марсія въ гравюрѣ Сануто 1562 г. съ эрмитажной картины, считающейся работой Корреджо.

[28] [illegible] Маломбра род. въ 1556 г., умеръ въ 1618 г., ученикъ Пальмы Младшаго.

[29] [illegible] кромѣ того, въ гравюрѣ [illegible] и въ картинѣ [illegible] собр. [illegible]

[30] [illegible] сынъ извѣстнаго художника при дворѣ Рудольфа II [illegible] род. въ Аугсбургѣ, всю жизнь провелъ въ Италіи, получилъ кавалерское достоинство отъ Урбана VIII. Ланци упоминаетъ «прекрасную картину» мастера въ церкви [illegible] въ Венеціи. Здѣсь славился главнымъ образомъ «химерами» во вкусѣ Босха и [illegible]

сцены знаменитаго венеціанскаго карнавала. Правда, у этого художника вниманіе было обращено главнымъ образомъ на занятныя фигурки, разбросанныя въ изобиліи по двумъ площадямъ города св. Марка, однако и архитектура въ этихъ композиціяхъ занимаетъ несравненно болѣе значительное мѣсто, нежели на предшествующихъ примѣрахъ.

Вполнѣ пейзажистомъ» представляется въ своихъ видахъ Венеціи голландецъ Ванвителли, проживавшій большую часть времени въ Римѣ, но успѣвшій, остановившись по дорогѣ въ Венеціи, приложить къ ея изображенію ту методу, которая у него на родинѣ была найдена и разработана Яномъ ванъ деръ Гейденомъ и Бергхейденомъ.[2] Двѣ-три сохранившіяся венеціанскія картины Ванвителли уже исполнены «во вкусѣ Каналетто», хотя вѣроятно въ годъ ихъ изданія послѣдняго не было еще на свѣтѣ. Перспектива, бывшая еще очень наивной у Эйса, упорядочена Ванвителли, кругозоръ суженъ почти до нормальнаго угла зрѣнія, освѣщеніе правдиво, а передача волненія и прозрачности воды удивительно для времени совершенна. Надъ дальнѣйшимъ оживленіемъ найденной формулы стали работать художники слѣдующихъ поколѣній, подготовившихъ почву для изумительной «магіи» Гварди.

Первымъ изъ венеціанцевъ, вполнѣ спеціализировавшихся на ведутѣ (если не считать слабаго гравера Domenico Lovisa), является Лука Карлеварисъ, за нимъ слѣдуетъ Маріески, далѣе — Антоніо Канале и плеяда маленькихъ мастеровъ: Vincenzo Chilone, Costa, Rinaldi, Moretti, Quarana, F. Battaglioli, останавливаться на которыхъ намъ не имѣетъ смысла. Наконецъ, послѣдними въ ряду являются самый точный и совершенный копіистъ дѣйствительности — Бернардо Беллотто, измѣнившій своей родинѣ и покинувшій ее для сѣверныхъ странъ, и самый вдохновенный изъ пѣвцовъ Венеціи — Франческо Гварди.

Изъ всѣхъ этихъ именъ почетомъ у любителей и у торговцевъ пользуются лишь Канале и Гварди. Даже Беллотто считается чѣмъ-то не особенно завиднымъ.[22] Однако, именно этотъ нелѣпый предразсудокъ привелъ къ тому, что любая венеціанская ведута (и будь то копія съ Килоне[1]) непремѣнно крестится именемъ Гварди или Канале, да и образцово обставленные музеи помѣщаютъ на почетныхъ мѣстахъ картины Маріески и Карлевариса, снабжая ихъ этикетками двухъ знаменитыхъ художниковъ.[3] Пора бы положить конецъ этой несправедливости, пора бы очистить наше пред-

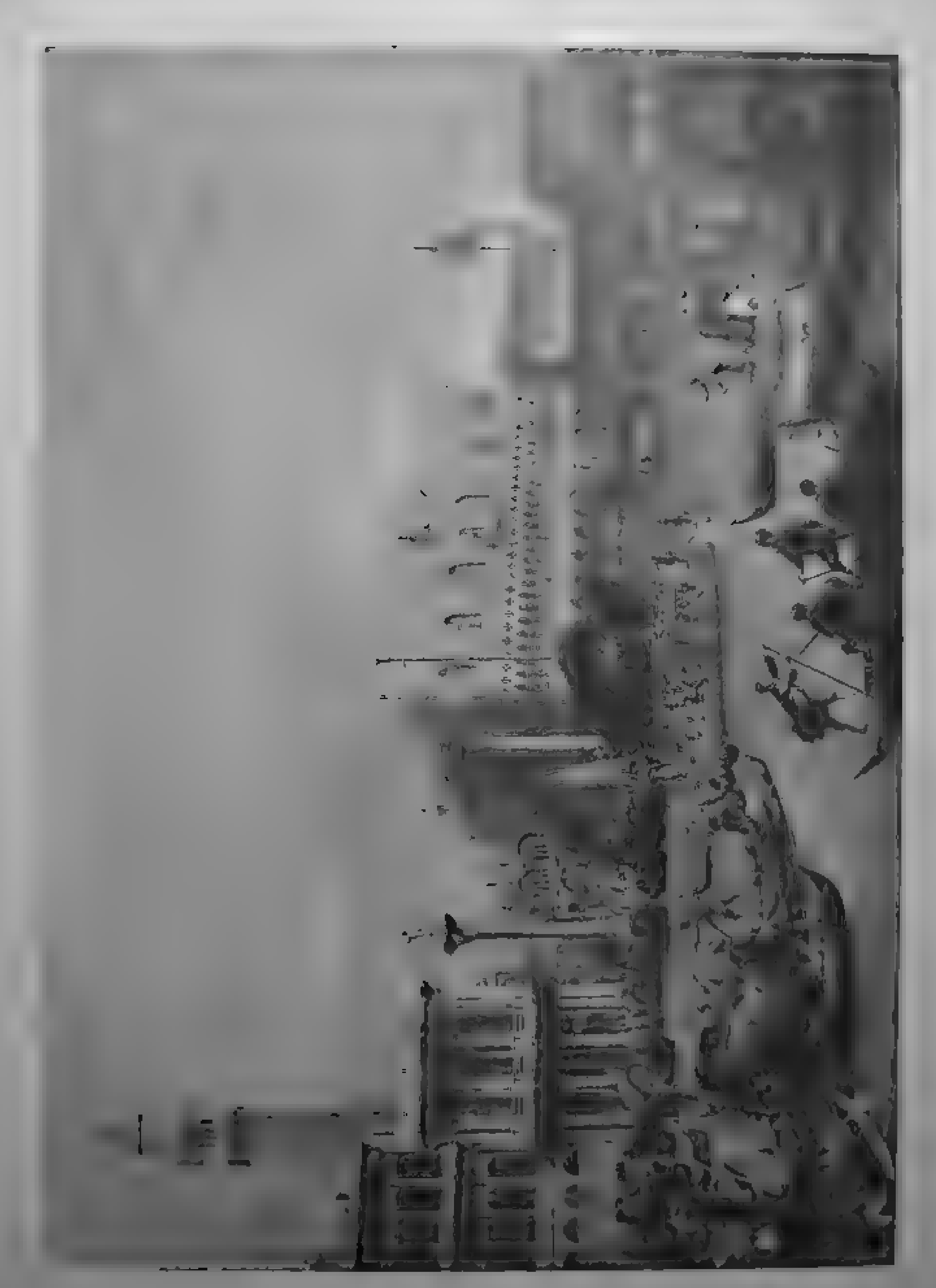
---

[2] Gaspare Vanvitelli [illegible] родился въ 1647 г. въ Утрехтѣ, ученикъ М. W[illegible] [illegible] Римѣ, умеръ мастеръ въ 1736 г. Произведенія Ванвителли имѣются въ римскихъ [illegible]

Какъ современникъ характерно, что [illegible]

громадныя серіи восхитительныхъ картинъ [illegible] въ Эрмитажѣ [illegible] на выставкѣ «Старыхъ Годовъ» въ 1908 году.

[22] [illegible] картина Маріески [illegible] въ Румянцевскомъ музеѣ.



ставленіе о лучшихъ мастерахъ отъ всего того блеска, которымъ [illegible] подъ ихъ имена съ другой стороны не слѣдуетъ забывать [illegible] заслугъ остальныхъ, если и не первоклассныхъ, то все же хорошихъ ху[illegible] никовъ. Беллотто, впрочемъ, можетъ быть зачисленъ и въ первый [illegible]

Лука Карлеварисъ устанавливаетъ окончательный типъ венеці[illegible] ведуты, находитъ самыя эффектныя и красивыя точки (ставшія со [illegible] нѣмъ традиціонными и даже «банальными») и пытается (иногда [illegible]) воспроизводить специфическій свѣтъ, нѣжность оттѣнковъ, атмосферы [illegible] тывающей набережныя города[275]. Онъ же дѣлаетъ весьма значительный [illegible] въ «школѣ проспективистовъ» публикаціей своихъ великолѣпныхъ офорт[illegible] лишенныхъ, благодаря его своеобразному пріему, прелести свѣтотѣни [illegible] же мастерскихъ и жизненныхъ. Если большая картина изъ Тревизанск[illegible] музея (нынѣ въ галлереѣ Querini Stampalia), изображающая [illegible] св. Марка, среди котораго виденъ корабль дожа, «Буценторо», сопровождаемый другими судами, дѣйствительно Карлевариса, то это доказывало бы, [illegible] художникъ обладалъ и совершенно исключительной для времени строгостью въ отношеніи къ дѣлу и поразительно обостреннымъ чувствомъ жизни. К[illegible]тина производитъ такое впечатлѣніе, точно она писана не въ 1720-хъ, [illegible] 1820-хъ годахъ, не венеціанцемъ, современникомъ Тіеполо, а однимъ изъ первыхъ, нѣсколько робкихъ, но фанатично добросовѣстныхъ реалистовъ французской или англійской школы.

Связь Антоніо Канале съ «отвлеченными» перспективистами очень ясна[276]. Сынъ театральнаго декоратора и самъ готовившійся стать таковымъ же, онъ съ раннихъ лѣтъ былъ пріученъ справляться съ хитрыми мани[illegible]

[274] Замѣтимъ, что уже въ XVIII вѣкѣ, вскорѣ послѣ смерти Каналетто, Венеціанской Академіи не разъ приходилось дѣлать экспертизы настоящимъ и мнимымъ картинамъ Канале. — О томъ же, до какой степени копіи того времени могутъ быть совершенными, говорятъ работы нашего Ѳеодора Алексѣева, воспроизводящія пейзажи обоихъ Каналетто: лишь подписи русскаго мастера позволяютъ въ нихъ не видѣть оригиналовъ. Академія Художествъ и Румянцевскій музей.

[275] Luca Carlevaris, прозванный [illegible] Ca Zanetto, котораго Zanetti называетъ «professore [illegible] [illegible] [illegible] da architettura», родился около 1666 г., умеръ въ 1730 г. Свое призваніе [illegible] получилъ, благодаря покровительству аристократическаго дома Дзениго. Картины мастера имѣются въ музеяхъ Берлина, Дрездена, въ римскихъ галлереяхъ [illegible] и San Giorgio, въ наслѣдіи [illegible] по вкусѣ Марко Риччи, въ галлереѣ [illegible] въ [illegible] въ галлереѣ Корсини во Флоренціи, стѣнныя фрески, приписываемыя Карлеварису, украшаютъ дворецъ Stra [illegible] Натуси.

[276] Antonio Canale или, какъ онъ самъ подписывается, — [illegible] родился въ 1697 г. въ Венеціи; ученикъ своего отца и Л. Карлевариса; готовился быть декораторомъ, но послѣ посѣщенія Рима, гдѣ мастеръ пробылъ съ 1719 по 1722 г. и гдѣ онъ изучалъ остатки римскихъ памятниковъ, [illegible] всецѣло перешелъ къ ведутѣ. Считается, что въ 1746 г. художникъ отправился въ Англію, гдѣ онъ пробылъ около двухъ лѣтъ. Предполагается, что нѣсколько позже Канале и вторично побывалъ въ Лондонѣ. На баллотировкѣ 14 января 1763 г. въ члены Венеціанской Академіи ему предпочитаютъ Цукарелли, Градицци и Навона, но въ томъ же году, 11 декабря, по смерти Нogари, онъ удостоивается чести вступить въ число академическаго ковклава, причемъ предсѣдатель и его первый президентъ Питтони называлъ Канале [illegible] celebre professore [illegible] [illegible]. Умеръ Антоніо въ Венеціи 20 апрѣля 1768 г. Лучшія картины мастера, кромѣ упоминаемыхъ въ текстѣ, находятся въ Берлинѣ, въ [illegible] [illegible] National Gallery, въ [illegible] [illegible] [illegible] Museum и въ [illegible] [illegible] въ Турцѣ, въ Императорскомъ музеѣ, въ Виндзорскомъ замкѣ, въ [illegible] [illegible] Шереметева въ Петербургѣ [illegible] [illegible] [illegible]

Антонио Канале. Видъ на Брентѣ. Оригинальный офортъ.

изящными церквами и линейки школа, пройденная имъ затѣмъ въ Римѣ бокъ-о-бокъ съ Паннини, который былъ всего лѣтъ на пять старше Канале, довершила его образованіе, и художникъ вернулся въ Венецію виртуозомъ, котораго не могли затруднить и самыя сложныя композиціи. Примѣрами его раннихъ работъ являются фантастическіе виды, украшающіе одну изъ залъ Palazzo Giovanelli въ Венеціи, и близкія къ нимъ большія сочиненные городскіе виды въ собраніяхъ Е. П. Оливъ и М. П. Бенуа въ Петербургѣ. Въ это время Антонио сходится съ Тіеполо [2]), который пишетъ на его холстахъ стаффажъ и отъ котораго видописецъ вѣроятно получаетъ цѣннѣйшія указанія, какъ владѣть воздушной перспективой, какъ передавать сѣрое небо Венеціи и ея особый свѣтъ. Постепенно Канале пріобрѣтаетъ при этомъ большую точность письма и болѣе сдержанный почеркъ. Однако, и въ дальнѣйшемъ

серіи [illegible] 1894. Octave Uzanne [illegible] Dresden, [illegible] pictures in the Royal [illegible] Magazine 1913 [illegible] и августъ. [illegible] Venezia del Canaletto [illegible] 1885. Vernon Lee «Studies of the XVIII century in Italy». London, 1880.

[2]) Если только Тіеполо не сопровождалъ друга въ Римъ, что намъ кажется вполнѣ возможнымъ. Мы не знаемъ ничего положительнаго о первыхъ годахъ жизни Тіеполо, что противорѣчило бы этой догадкѣ.

ему не удается переступить ту границу, которая отдѣляетъ первоклассное мастерство отъ истинной геніальности, до Гварди Канале тоже и не дошелъ, да и не могъ дойти. Характерно для него уже то, что онъ считалъ возможнымъ пользоваться механическимъ способомъ запечатлѣнія видимости посредствомъ камеры-обскуры.

Шедеврами Канале могутъ считаться двѣ картины въ Palazzo S... въ Миланѣ и варіанты на тѣ же сюжеты въ Эрмитажѣ («Прибытіе посольства» и «Отплытіе Бученторо»)[278]. Эти композиціи наполнены тысячью очень жизненныхъ фигурокъ (вѣроятно, писанныхъ Цукарелли), но и самая ихъ архитектура овѣяна чувствомъ жизни, и все вмѣстѣ взятое даетъ самыя убѣдительныя изображенія венеціанской пышности и веселья[279]. Тонкое чувство природы подсказало при этомъ Канале надвинуть хмурую тучу надъ крышей Palazzo Ducale, подъ арки котораго не спѣша слѣдуетъ процессія сановниковъ; этотъ хмурый эффектъ сообщаетъ всему какую-то совершенно особую грандіозность. «Регата», напротивъ того, залита солнечными лучами; мимо мраморныхъ дворцовъ несется съ высокаго Campanile радостный гулъ колоколовъ, съ галеръ, по набережнымъ грохочутъ пушки, гуляетъ веселая толпа, на водѣ сталкиваются наполненныя масками лодки, плещутъ весла и смѣются гондольеры. Несомнѣнно, авторское право на самыя эти «видѣнія» принадлежитъ Каналетто, а не его сотруднику-фигуристу; онъ сумѣлъ увидѣть оба важнѣйшихъ момента въ жизни своего города, прочувствовать ихъ и запомнить ихъ чарующую цѣлостность[280].

Художественное лицо Микеле Маріески, къ сожалѣнію, до сихъ поръ, несмотря на трудъ Фоголари, не выясняется[281]. Мы знаемъ его гравюры

---

[278] Характерна для школы ведутистовъ та охота, съ которой они повторяютъ одни и тѣ же сюжеты, очевидно въ отвѣтъ на спросъ туристовъ-любителей. Часто при этомъ наблюдаются дословно-точные плагіаты однихъ художниковъ у другихъ. Серія картинъ Гварди въ Луврѣ существуетъ, напримѣръ, совершенно въ тѣхъ же композиціяхъ и лишь съ нѣкоторыми варіантами въ видѣ произведеній Канале, извѣстныхъ намъ по гравюрамъ Брустолоне, и точно такъ же повторенныя композиціи серіи Гварди, находящіяся въ нашемъ собраніи, имѣютъ своихъ близнецовъ въ произведеніяхъ Канале, Маріески и Визентини; наконецъ, «живописецъ-хроникеръ» Габріеле Белла сдѣлалъ себѣ спеціальность изъ огрубѣлаго повторенія геніальныхъ «импрессій» Гварди, изображающихъ публичныя церемоніи. Это обстоятельство бросаетъ очень яркій свѣтъ на художественные нравы того времени; оно доказываетъ, что чувства товарищескаго, отчасти коммерческой солидарности говорили въ «семьѣ» венеціанскихъ живописцевъ громче, нежели интересы самолюбія: болѣе одаренные позволяли менѣе одареннымъ себя обкрадывать.

[279] Идея этой картины также происходитъ отъ одной композиціи Карлевариса.

[280] Изъ громаднаго творенія Канале выдѣлимъ еще насыщенную голубоватыми испареніями картину въ Уффиціи: на сей разъ это обыденная Венеція, а не «праздничная». Пребываніе въ Англіи такого знатока воздуха, какимъ является Канале въ этомъ произведеніи, исполненномъ болѣе свободы, нежели это себѣ позволяетъ обыкновенно мастеръ, не могло пройти безслѣдно для живописи, давшей впослѣдствіи Тёрнера и Бонингтона.

[281] Michele Marieschi, живописецъ видовъ (котораго не надо смѣшивать съ его сыномъ, историческимъ живописцемъ, ученикомъ Бодзаньи — Якопо Маріески) родился около 1688 г., считается, что побывалъ въ Германіи; умеръ въ 1743 г. Въ Академіи Художествъ приписываются мастеру двѣ посредственныя ведуты Венеціи, происхожденіе которыхъ, къ сожалѣнію, неизвѣстно. О картинахъ въ Эрмитажѣ и въ Румянцевскомъ музеѣ мы упоминаемъ въ текстѣ. Виды Венеціи гравированы самимъ мастеромъ въ 1741 г. съ приложеніемъ собственнаго портрета, подъ заглавіемъ «Magnificentiores selectioresque urbis Venetiarum prospectus». См. G. Fogolari «Michele Marieschi» въ «Bollettino d'Arte del Ministero della Istruzione», 1909 г., іюль.

Бернардо Беллотто. Площадь въ Варшавѣ. Гатчинскій дворецъ

намъ извѣстны нѣсколько его картинъ, но этого еще мало, чтобы удѣлить ему вполнѣ опредѣленное мѣсто между Карлеварисомъ и Канале. Не слѣдуетъ ли скорѣе его поставить между Карлеварисомъ и Гварди, т. е. не означаетъ ли онъ этапъ на пути къ «освобожденію» къ вящей живописности? За это говоритъ какъ то, что у Марьески мы встрѣчаемъ «меньшую регулировку» перспективной стороны, такъ и то, что въ лучшихъ своихъ картинахъ мастеръ обнаруживаетъ себя природнымъ колористомъ, необычайно «вкусно» сопоставляя зеленоватыя и коричневыя краски и достигая въ этомъ прелестнаго горячаго тона.

Придерживаясь хронологическаго порядка, намъ слѣдовало бы теперь обратиться къ Гварди, но прежде чѣмъ это сдѣлать, взглянемъ на творчество Бел-

[illegible], являющееся, если и не геніальнымъ откровеніемъ, [illegible] смѣлостью и завершеніемъ. Ловко [illegible] которыми Беллотто изображаетъ зданія, деревья, горы, небо, [illegible] превосходными. Ни тѣни слабости, ни тѣни промаха. [illegible] мастеръ владѣетъ съ какой-то безупречностью; ошибки или [illegible] въ перспективѣ ему неизвѣстны, и нигдѣ мы не встрѣчаемъ [ничего] нарушающаго общей выдержанности тона, цвѣта. Однако за всѣмъ [тѣмъ] сравнительная немилость историковъ по отношенію къ Беллотто имѣетъ свои основанія. Еще чаще, нежели у Канале, чувствуется у него [illegible] пользованіе помощью механическаго аппарата, слишкомъ рабское слѣдованіе [illegible] и какое-то невозмутимое «равнодушіе» художника, передающееся зрителю и оставляющее его холоднымъ.

Можно впрочемъ получить отъ картинъ Беллотто огромное наслажденіе. Стоитъ только отнестись къ нимъ не какъ къ продуктамъ художественнаго темперамента, а какъ къ чему-то аналогичному съ фотографіями. Вѣдь и у Вермэра и у Ліотара мы не найдемъ ни трепета, ни настоящей поэзіи, однако мы не только способны любоваться ихъ непогрѣшимой фактурой, но мы и благодарны имъ именно за то, что они насъ вводятъ безъ всякихъ личныхъ комментаріевъ въ зачарованный міръ прошлаго, давая возможность сохранить къ нему свое собственное, чистое отъ посторонняго вліянія отношеніе. Точно такъ же зафиксированныя отраженія камеры-обскуры Беллотто приводятъ насъ на улицы и въ сады Вѣны, Дрездена и Варшавы, и, попадая туда, мы уже можемъ по собственному выбору вникать во всѣ подробности исчезнувшей жизни, вычитывать изъ этихъ идеальныхъ документовъ такія убѣдительныя свѣдѣнія о всемъ бытѣ XVIII вѣка, съ которыми не могутъ тягаться ни самые правдивые мемуары, ни самыя точныя архивныя изысканія. Даже черноватый тонъ картинъ Беллотто усиливаетъ иллюзію, будто передъ нами въ увеличенномъ видѣ тотъ самый клочекъ бумаги, на который падалъ лучъ зеркала оптической машины.

[illegible] Bernardo Belotto или Bellotto, прозванный «Каналетто», родился въ 1720 г. въ Венеціи, учился у своего дяди Антоніо Канале; въ 1745 г. отправился въ Мюнхенъ, оттуда въ Дрезденъ. Здѣсь, пользуясь покровительствомъ всесильнаго графа Брюля, онъ живетъ въ два пріема: съ 1747 по 1758 г. и съ 1761 по 1766 г. Во время Семилѣтней войны при осадѣ Дрездена погибло все оставленное художникомъ въ своемъ домѣ имущество. Беллотто работаетъ при вѣнскомъ дворѣ 1758—1761. Въ 1766 г., на пути въ Петербургъ, мастеръ останавливается въ Варшавѣ, гдѣ и остается до самой смерти 17 октября 1780 г., [illegible] съ 1768 г. придворнымъ живописцемъ короля Станислава Августа. Изъ произведеній Беллотто назовемъ: его ранніе пейзажи изъ окрестностей Варезе въ миланской Брерѣ, серію вѣнскихъ видовъ въ Вѣнскомъ музеѣ, серію дрезденскихъ и пирнаерскихъ видовъ въ Дрезденской галлереѣ и въ Гатчинскомъ дворцѣ, рядъ изображеній манежей въ собраніи г-жи Козенъ въ Петербургѣ. Блестящіе офорты мастера принадлежатъ къ лучшему, что создано въ этой области. Часть литературы о Беллотто дана приведена подъ именемъ Антоніо Канале примѣч. 276, кромѣ того см. обстоятельную статью Н. Эттингера «Беллотто въ Варшавѣ» въ «Старыхъ Годахъ», 1914 и цитированные этимъ авторомъ труды [illegible] 1880 [illegible] 1760 — 1880 Krakow 1880 [illegible] Варшава 1911 [illegible] Варшава 1890 [illegible] Объ офортахъ Беллотто см. [illegible] gere [illegible] въ [illegible] 1914 г.

Вопросъ, кому принадлежатъ прекрасныя фигуры, оживляющія виды Беллотто, остается открытымъ. Считается обыкновенно, что лучшія изъ нихъ писаны его соотечественниками — Горетти, Цуккарелли, Гульельми и Кеккарелли. Однако, какъ и у Антоніо Каналетто, слишкомъ во многомъ чувствуется, что живописцемъ примѣромъ при исполненіи картинъ, носящихъ имя Беллотто, былъ художникъ-видописецъ, несомнѣнно онъ умѣлъ не только отыскать «вырѣзокъ» вида, но и оцѣнить прелести уличной жизни, воспринять ее такъ, чтобы она предстала цѣльной и гармоничной. При этомъ Беллотто долженъ былъ обладать чрезвычайной силой воли, чтобы заставить даже такихъ маньеристовъ-виртуозовъ, какъ названные мастера, изображать все на его картинахъ безъ прикрасъ — правдиво, точно, строго, оставляя за каждой подробностью ту веселую, безпечную нотку, въ которой сказывается сама душа XVIII вѣка. Не проще ли поэтому допустить, что въ столь цѣльныхъ по стилю картинахъ художника и фигуры, какъ разъ наиболѣе живыя и удачныя, принадлежатъ ему самому. Подтвержденіемъ такой догадки является какъ его изумительное владѣніе рисункомъ вообще, такъ и его гравированные офортомъ виды, населенные массой чрезвычайно жизненныхъ фигуръ, исполненныхъ всецѣло самимъ мастеромъ.

Причисленіе Гварди къ венеціанскимъ видописцамъ выдаетъ, въ сущности, пріемъ механическій[288]. Творчество Гварди даже является какъ бы протестомъ противъ общаго состоянія венеціанской живописи своего времени, какимъ-то сплошнымъ рядомъ «геніальныхъ выходокъ», вызванныхъ тѣмъ, что художнику невыносимы были всякія оковы, все слишкомъ разсчитанное, благоразумное, что его всегда увлекало вдохновеніе минуты, что за одно подлинно живое слово онъ готовъ былъ отдать сразу даже свою репутацію умѣлаго мастера и, тѣмъ паче, успѣхъ среди педантовъ-филистеровъ.

---

[288] Francesco Guardi, сынъ декоративнаго живописца Domenico (†1716 г.), переселившагося изъ Мастеллины въ Венецію въ концѣ XVII вѣка, родился въ Венеціи 5 октября 1712 г.; свое художественное образованіе онъ, вѣроятно, получилъ въ домѣ Тьеполо, женатаго съ 1719 г. на старшей его сестрѣ — Маріи Цециліи, извѣстной своей страстью къ игрѣ; младшій братъ Франческо Никколо былъ тоже живописцемъ, такъ же, какъ и сынъ знаменитаго художника Джакомо (†1835 г.). Гварди прожилъ всю жизнь, за исключеніемъ одного короткаго путешествія въ 17[illegible] г. на родину своей семьи (въ Трентино, гдѣ [illegible]), въ Венеціи, кончилъ онъ жизнь, несмотря на [illegible] извѣстность, [illegible] 1 января 1792 г. Главными покупателями Гварди были англичане, его [illegible] торговецъ картинами и реставраторъ [illegible], выставлялъ его картины мастера, по [illegible] времени, на публичныхъ выставкахъ [illegible] на Ріальто у S. [illegible] и на площади [illegible] въ 1784 г. [illegible] былъ избранъ въ члены Академіи. Лучшія картины Гварди находятся въ берлинскомъ музеѣ, въ Луврѣ, въ лондонской Національной галлереѣ, въ лондонской галлереѣ Wallace, въ Ashmolean Museum въ Оксфордѣ, въ миланской Брерѣ, въ Пинакотекѣ, въ петербургской галлереѣ кн. Юсуповыхъ, въ собраніи Stefan Bourgeois. Рисунки и гуаши въ Musée André въ Парижѣ, въ Collection [illegible] тамъ же, въ собраніи Александра Н. Бенуа. — См. монументальную, но не исчерпывающую монографію George Simonson «Francesco Guardi», London; его же «Guardi, a retrospect and appreciation» въ «[illegible] Magazine», 1912, октябрь; его же «A newly discovered Guardi», тамъ же, 1911, май; его же статьи въ «L'Arte», 1907, въ «Zeitschrift f. B. K.», 1907, въ «Gazette d. B. A.», 1908, и въ «Pro Cultura», 1910; его же «Das Zeremoniestück v. Guardi in der Gemäldesammlung» въ «Monatshefte f. Kstwiss.», 1911, № 1; Ludwig Oberziner «[illegible]» въ «Trentino», 1910, № 298; Pietro Paoletti [illegible] F. G. въ «[illegible]» 1912, № 92; [illegible]

АНТОНІО КАНАЛЕ

РИМЪ ГАЛЛЕРЕЯ КОРСИНИ

РІАЛЬТО ВЪ ВЕНЕЦІИ

ФРАНЧЕСКО ГВАРДИ

БЕРЛИНСКІЙ МУЗЕЙ

ДЖУДЕККА въ ВЕНЕЦІИ

Франческо Гварди. Выѣздъ Бучентора въ море. Сепія. Собраніе Александра Н. Бенуа

Первоклассные знатоки своей спеціальности Канале Беллотто писали «портреты» венеціанскихъ «знаменитыхъ мѣстъ» и населяли эти декораціи подходящими персонажами Гварди писалъ самую жизнь Венеціи какъ одного цѣлаго организма, не сходя съ улицъ родного города онъ точно на лонѣ природы, изучалъ Божій міръ: бѣгъ облаковъ надъ трубами домовъ игру отраженія въ зеленыхъ волнахъ, красочныя симфоніи атмосферы И фигуры на картинахъ Гварди не посторонній стаффажъ, введенный чужой рукой или методично зарисованный съ позирующихъ натурщиковъ а однородная часть цѣлаго дѣйствительно населеніе той Венеціи дома и церкви которой мастеръ передавалъ съ такимъ трепетомъ что и они кажутся одушевленными

Если бы мы пожелали возстановить художественную родословную Гварди, намъ и не пришлось бы цитировать имена великихъ спеціалистовъ, мы не повстрѣчались бы съ Канале, Паннини, Ванвителли и далѣе съ Гизольфи съ Бранбергомъ или съ Брилемъ, а мы во-первыхъ увидѣли бы его духовную связь со всѣми лучшими красочниками конца XVII-го и начала XVIII вѣка (особенно съ обоими Риччи и съ Маньяско), а затѣмъ мы дошли бы и до родоначальника всего этого теченія жизненнаго искусства — до Калло [284] Болѣе всего Калло напоминаетъ самый подходъ къ дѣлу у

сем... а М... въ «Rassegna d'Arte», 1914, № 1, Н. Жарковскій «Концертъ Гварди въ Мюнхенской Пинакотекѣ» въ «Старыхъ Годахъ» 1911 май

[284] Связь Гварди съ лотарингскимъ мастеромъ сказывается съ особой ясностью въ рисункахъ сепіей и гуашью. Во всей исторіи искусства такихъ

Гварди, его какая-то чрезвычайная возбужденность жизнью, скользкость движенія. При распространенности офортовъ Калло, вовсе не исключена возможность, что именно на изученіи ихъ венеціанецъ нашелъ свою собственную манеру. При этомъ онъ однако не сдѣлалъ того, что сдѣлали [illegible] шеры, въ чемъ даже иногда грѣшитъ Маньяско — онъ не набилъ себѣ руки, не внѣшне присвоилъ себѣ графическіе пріемы Калло, но сумѣлъ принять въ себя самое его міросозерцаніе, самый его темпераментъ. Каждая линія Гварди живетъ и однѣми линіями безъ примѣси тушевки Гварди умѣетъ «выпуклить» предметъ, сообщить ему нужную «матеріализацію». Искусство Гварди зато не обладаетъ двумя особенностями искусства его предшественника: оно чуждо повѣствовательнаго элемента и того «граціознаго аскетизма», который столь характеренъ для Калло.

Гварди именно всецѣло красочникъ и живописецъ. При этомъ онъ не базируется на своихъ предкахъ — Тиціанѣ или Веронезе, онъ и не напоминаетъ своихъ современниковъ, но идетъ совершенно самостоятельными путями. По силѣ и сіянію тоновъ Гварди прямо не имѣетъ себѣ подобныхъ, и даже тогда, когда онъ, увлекаемый общими теченіями вѣка, изрѣдка впадаетъ въ нѣкоторую слащавость, онъ все же остается прирожденнымъ магомъ краски, имѣющимъ на своей палитрѣ всѣ оттѣнки лазури и облаковъ, всѣ переливы перламутра, все золото древнихъ опаленныхъ солнцемъ мраморовъ. Особенно прекрасны въ передачѣ Гварди вечерніе пейзажи Венеціи, которыми еще умѣли любоваться Тиціанъ со своими друзьями, но которымъ раньше удѣляли всегда лишь второстепенныя мѣста — въ фонахъ картинъ. Озаренныя тучи клубятся высоко надъ дворцами, теплыя, прозрачныя тѣни наискось перерѣзаютъ высокія стѣны, давая прохладный пріютъ нищимъ, темнымъ покровомъ восходитъ изъ-за моря ночь, и на синевѣ гаснущаго востока вырисовывается какой-нибудь нелѣпый и милый розовый домишко, подмигивающій своими подслѣповатыми оконцами.

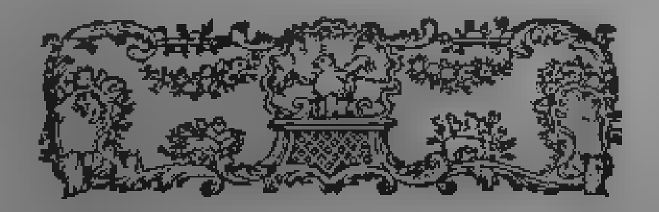
Въ то же время Гварди — при всей своей чуждости къ фабулѣ, къ анекдоту — геніальный хроникёръ доживающей свой вѣкъ старухи царицы Адріатики. Именно потому, что кисть его и краски жили, Венеція на картинахъ и въ рисункахъ его отразилась не такой, какой она хотѣла казаться, а такой, какой была на самомъ дѣлѣ, наканунѣ грубаго захвата санкюлотами, наканунѣ превращенія царственной резиденціи въ большую гостиницу для туристовъ. Гостиницей Венеція начинала становиться уже и въ дни Гварди. Самъ мастеръ существовалъ на счетъ смѣняющихся волнъ гостей, продавая милордамъ и грансеньорамъ свои жемчужины, совершенно такъ же, какъ и теперь выродившіеся его потомки вамъ предлагаютъ за пять или

ри[illegible] волшебниковъ, какимъ былъ Гварди, не мѣсто, и, теперь о рисункахъ этого огромнаго волшебника, можно смѣло датировать рядомъ съ нимъ имена — Тинторетто, Рембрандта, Калло.

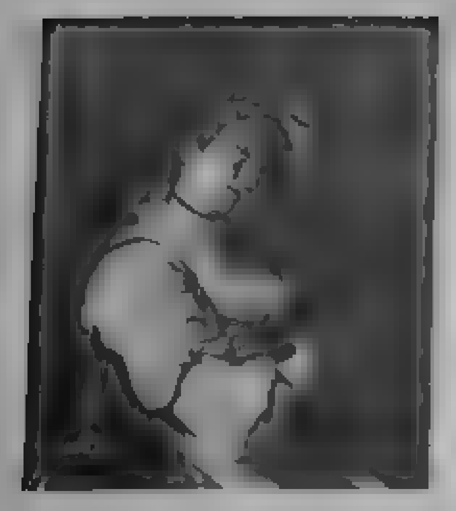
[26] Возможно, однако, и то, что это сходство между Калло и Гварди чисто-случайно, что [illegible] и основано исключительно на какомъ-то родствѣ духа.

десять лѣтъ свои видики, въ которыхъ еще не вполнѣ исчезла какая-то традиціонная мастерія. Но если въ Венеціи уже чувствовался на каждомъ шагу упадокъ, то все же онъ еще не переходилъ въ паденіе, въ прострацію, а для чуткаго сердца художника именно эти послѣдніе дни венеціанской жизни должны были представлять особую прелесть: воспоминанія дивной молодости сплетались съ тоской молодящейся старости, и всякій праздникъ, будь то самый блестящій и веселый, былъ похожъ на тризну надъ любимымъ тѣломъ.

У Калло нервность и бойкость показываютъ здоровье культуры. Передъ нами лотарингскій жантильомъ со шпагой на боку, со шляпой набекрень, со звенящей шпорой у сапожка. Отъ любого офорта Калло вѣетъ молодцоватостью, силой; онъ то смѣется на міръ, то судитъ его, то любуется имъ. У Гварди нервность, бойкость иного рода, того, который замѣчается у очень живучихъ стариковъ. Изъ своихъ венеціанскихъ пейзажей выходитъ онъ къ намъ навстрѣчу согбенный и юркій, ласковый и лукавый, добрый и встревоженный. Одѣтъ онъ въ ветхій плащъ, повисшій на сутуловатыхъ плечахъ, или же въ пестрый и выцвѣтшій халатъ, въ которомъ онъ рѣшался гулять по всему кварталу, какъ у себя дома. Старичекъ нѣсколько забылъ, зачѣмъ онъ живетъ, зачѣмъ живетъ весь его старый городъ. Но онъ отчетливо ощущаетъ нѣчто большое и блестящее позади, нѣчто темное и чужое впереди. Онъ уже не смѣется міру, онъ разучился и судить его, но все еще хватаетъ у него силъ любить всю красоту вокругъ, послѣдній смыслъ его существованія въ томъ, чтобы завѣщать будущимъ временамъ то, какой прекрасной была жизнь кончающейся родины, цѣлаго кончающагося міра.[296]

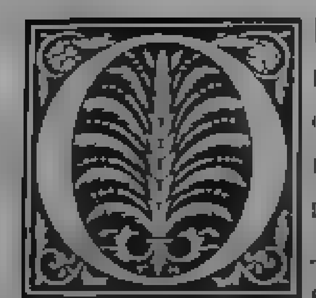


[295] Едва ли не послѣднимъ произведеніемъ мастера былъ «Спускъ монгольфьера» въ Берлинскомъ музеѣ. Странной и фантастической кажется эта картина. Надъ дивной царственной Венеціей вылетаетъ предвѣстникъ цеппелиновъ; сумерки изысканнѣйшей, витающей культуры, всецѣло человѣческой, присутствуютъ при первой зарѣ «новѣйшей» исторіи — дерзновенной, вселенской и... пустой, какъ тотъ громадный мыльный пузырь, который взлетѣлъ къ небу на радость зѣвакъ, не подозрѣвающихъ, куда заведутъ такія «авантюры». — Хочется думать, что Гварди — подозрѣвалъ и скорбѣлъ. Отсюда черныя, глубоко меланхолическія краски этой картины. И все же онъ, при этомъ, любовался — ибо всякое проявленіе жизни ему было дорого. Доживи онъ до нашествія французскихъ войскъ въ Венецію въ 1797 г., онъ изобразилъ бы и это событіе — со смертью въ душѣ, плѣненный, однако, красотой контрастовъ, трагизмомъ самаго попранія своей святыни. — Въ подобныхъ «реалистическихъ» картинахъ Гварди, какъ берлинскій «Шаръ» или же его «Празднества въ честь графовъ Сѣверныхъ», гдѣ все навѣяно дѣйствительностью или прямо взято изъ нея, художникъ представляется намъ болѣе сказочнымъ, нежели въ своихъ вымышленныхъ à la Canaletto и Salvator Rosa пейзажахъ, въ которыхъ извѣстный шаблонъ и почти ремесленная ловкость слишкомъ бросаются въ глаза. Но какіе красочные перлы встрѣчаются именно среди этихъ «ведутъ» и «капризовъ» Гварди.



[illegible]

XVI



ОБЛИКЪ Венеціи послѣдняго столѣтія ея исторіи сохранился и въ другихъ «спискахъ», и если ни одинъ изъ нихъ не отличается той силой магіи, той цѣльностью и глубиной, какими отличается живопись Гварди, посвященная родному городу, то все же и эти показанія другихъ крупныхъ художниковъ имѣютъ для насъ большую прелесть, прелесть нѣсколько старческаго, нѣсколько болѣзненнаго, но зато въ высшей степени изощреннаго искусства. Оттого ли, что весь міръ въ цѣломъ за послѣднее время такъ сильно состарился, намъ теперь искусство «ласковыхъ старичковъ венеціанцевъ» становится чѣмъ-то совершенно близкимъ, всемірно-роднымъ.

Самымъ жизненнымъ, здоровымъ, «крѣпкимъ на ногахъ» изъ всѣхъ этихъ старичковъ представляется Пьетро Лонги, присяжный бытописатель Венеціи. Гварди въ нѣсколькихъ своихъ картинахъ также проникъ во внутрь Казановскихъ монастырей и ридотто, побывалъ на балу и на концертѣ, данныхъ въ честь «графовъ Сѣверныхъ» — Павла Петровича и Маріи Ѳеодоровны [287], принялъ въ составѣ многолюдной толпы благословеніе папы

287) Пьетро Лонги, прозванный «Фалька», родился въ Венеціи въ 1702 г. Будучи сыномъ серебряныхъ дѣлъ мастера, онъ самъ готовился къ той же профессіи, однако склонность къ живописи взяла верхъ, и отецъ опредѣлилъ юношу къ великолѣпному и плодовитому веронцу Антоніо Балестрѣ, въ школѣ которого Л. учился вмѣстѣ съ Ногари и Маріотти (позже въ нее поступилъ Ротари). По совѣту же Балестры, Л. отправился завершать свое образованіе въ Болонью — къ Джузеппе Креспи. По возвращеніи въ Венецію мастеръ женится 27 сентября 1732 г., и въ слѣдующемъ году у него рождается сынъ Алессандро, ставшій впослѣдствіи однимъ изъ лучшихъ портретистовъ Венеціи. Въ 1734 г. Лонги расписываетъ фресками лѣстницу Palazzo Sagredo di S. Sofia, и только еще одинъ разъ онъ исполняетъ подобную же монументальную работу въ 1750-хъ годахъ на лѣстницѣ Palazzo Grassi; вся остальная его жизнь протекаетъ въ спокойномъ кабинетномъ трудѣ за мольбертомъ надъ писаніемъ небольшихъ станковыхъ картинъ, имѣвшихъ въ свое время большой успѣхъ. Л. состоялъ нѣсколько лѣтъ преподавателемъ въ школѣ, основанной на-

даніе съ балкона S[illegible] San M[illegible] и все это изображаетъ [illegible] искрящимся остроуміемъ, съ тѣмъ же чувствомъ среды [illegible] поэзіи ея прелести, которыя проявляются въ его пейзажахъ. Въ [illegible] писномъ отношеніи это все перлы чистѣйшей воды, не имѣющіе [illegible] [illegible] въ нѣсколько прозаичномъ [illegible] творенія Лонги. [illegible] Гварди именно и въ своихъ жанрахъ остался пейзажистомъ, [illegible] [illegible]ющимся общей атмосферой, а не отдѣльными характеристиками. Лонги напротивъ того по праву достоинъ носить званіе «венеціанскаго [illegible] Гольдони живописи». Для него декорація, среда, сцена [illegible] существуютъ, зато онъ весь заинтересованъ дѣйствующими лицами [illegible] выхъ ихъ костюмами, а затѣмъ ихъ минами, ихъ жестами, отчасти близ[illegible] къ нимъ обстановкой. Изъ двухъ упомянутыхъ прозвищъ впрочемъ [illegible] не совсѣмъ подходитъ къ Лонги: этотъ добродушный созерцатель не обладалъ ни даромъ повѣствованія, ни критическимъ умомъ Хогарта. Живописный, зрительный элементъ беретъ въ немъ всегда верхъ, и онъ удовлетворяется тѣмъ, что картинки его воспроизводятъ сцены безъ связи между собой, что его персонажи почти всегда позируютъ передъ нимъ каждый за себя (и за свой костюмъ), и что ему удается въ каждомъ своемъ холстѣ составить очаровательный букетъ нѣсколько тусклыхъ («среднихъ») тоновъ очень благороднаго вкуса.

Но вотъ что странно, при всемъ «благородствѣ» красочнаго вкуса, аристократизма у Лонги очень мало. Въ юности онъ испробовалъ себя въ монументальной живописи и позже снова обратился къ ней. Однако оба раза онъ потерпѣлъ скорѣе неудачу. Изображая боговъ, онъ впалъ въ самый обыкновенный тогдашній шаблонъ (для нашего времени и такая неудача была бы еще удачей), а въ росписи лѣстницы Palazzo Grassi, изображающей разныхъ господъ въ современныхъ костюмахъ, свѣшивающихся съ балю-

---

трицiатской фамиліей Пизани въ кварталѣ s. Stefano и закрытой въ 1760 г. со смертью молодого нобиля; съ 1756 г. онъ давалъ уроки въ Академіи Художествъ; въ 1778 г. Л. избранъ въ совѣтники Академіи. Умеръ художникъ въ Венеціи 8 мая 1785 г. — Лонги былъ друженъ съ Гольдони, который написалъ однажды сонетъ, начинающійся строками:

> Longhi, tu che la mia Musa sorella
> Chiami del tuo pennel che cerca il vero
> [illegible]
> [illegible]

Объ успѣхѣ Л. свидѣтельствуетъ и Гаспаро Гоцци, писавшій [illegible] — Характерныя произведенія мастера находятся въ Венеціи въ музеяхъ Корреръ, Museo Civico; тамъ же и великолѣпные его рисунки (Museo Correr), и въ Академіи, а также въ частныхъ собраніяхъ Donà dalle Rose, Papadopoli (здѣсь, между прочимъ, картина, напоминающая Креспи [illegible]), въ римской галлереѣ Дорія (скорѣе работы его подражателя), въ бергамскомъ музеѣ, въ лондонской Національной галлереѣ едва ли не лучшія три картины мастера; въ Петербургѣ пріятная картина Лонги украшаетъ собраніе св. кн. М. К. Горчакова. — Гравировали съ Лонги — его сынъ Алессандро, Бартолоцци, Петтери, Флиппаръ, Гутвенинъ, Макъ-Ардель. (См. [illegible] въ серіи «[illegible]» [illegible] его же [illegible] въ «[illegible]» 1910, май; [illegible] Venezia 1862; [illegible] XVIII, Firenze 1891; [illegible] 1905, № 2.)

Пьетро Лонги. Концертъ. Венеціанская Академія.

страдъ верхней площадки и встрѣчающихъ гостей, онъ, правда, поставилъ себѣ интереснѣйшую задачу, однако для достойнаго выполненія ея потребовалось бы то чувство стиля и «монументальнаго реализма», которое мы находимъ у Веронезе или у Тьеполо и до котораго было далеко уютному, привыкшему къ мелочамъ жизни, Лонги.

И въ силу того же отсутствія «чувства стиля», Лонги, изображая въ большинствѣ картинъ самое аристократическое общество Европы, даетъ сплошь какія-то «мѣщанскія сценки». Тьеполо обнаруживаетъ, до какой степени представители венеціанской аристократіи se sont encanaillés, какъ они опустились, но все же и у него старый ихъ престижъ еще не утраченъ: это все же настоящіе патриціи. У Лонги самыя элегантныя дамы, самые важные синьоры имѣютъ видъ гризетокъ и мелкихъ чиновниковъ. Даже когда онъ пишетъ прямо портреты (и эту черту унаслѣдовалъ его талантливый сынъ Алессандро, спеціализировавшійся на портретахъ), Лонги не можетъ найти въ себѣ сво

собою для перемѣны [illegible]. У него попадаются всѣ [illegible] [illegible] сладенькіе, миловидные, жеманные, изнѣженные, пресыщенные, [illegible] уже вульгарные и [illegible] [27]. Вотъ почему наиболѣе любопытными изъ его картинъ являются тѣ, которыя дѣйствительно рисуютъ бытъ мелкихъ буржуа, гондольеровъ, ремесленниковъ или крестьянъ, — и это тоже у его литературнаго двойника — у Гольдони.

Самый близкій къ жизни изъ венеціанцевъ XVIII вѣка былъ Лонги; остальныхъ «жанровыхъ» [28] художниковъ можно расположить въ такомъ порядкѣ сообразно съ ихъ удаленіемъ отъ жизни: вначалѣ идетъ веронецъ Пьетро Ротари, за нимъ знаменитая пастелистка Розальба Карріера, а въ самомъ концѣ стоитъ разносторонній Піяцетта [29].

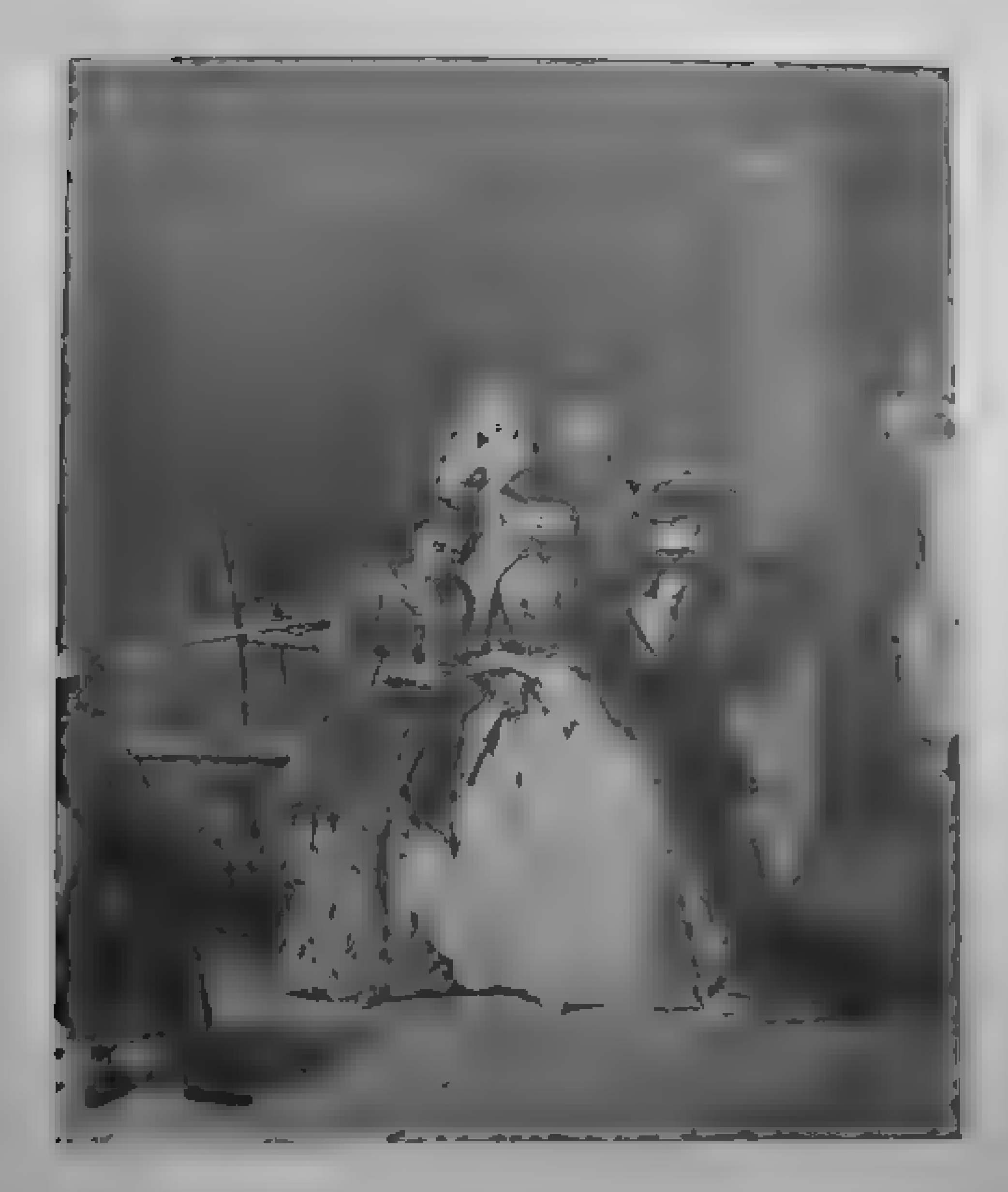
Графъ Пьетро Ротари хорошо знакомъ русскимъ [30]; въ Петергофскомъ дворцѣ цѣлый залъ сверху до низу сплошь завѣшенъ картинами, которыя

---

[27] Что венеціанскую аристократическую жизнь можно было видѣть и въ другомъ освѣщеніи, это доказываютъ произведенія извѣстнаго намъ исключительно по гравюрамъ парижанина Шарля Флипара (Charles Flipart, род. въ 1721 г.), поселившагося въ Венеціи, вѣроятно, не позже 1745 года и писавшаго тамъ въ духѣ Лонги очень изящныя картинки изъ жизни высшаго общества. Но что этотъ аристократизмъ у Флипара не былъ чѣмъ-то предвзятымъ — модой, завезенной изъ Парижа Ватто и Ланкре, доказываютъ жанровыя сцены Тьеполо и Гварди, отличающіяся уже несомнѣнно венеціанскимъ вкусомъ и содержащія несравненно больше «благородной осанки», нежели картины Лонги. Съ другой стороны, надо признать, что вообще въ Венеціи не знали той чопорности, которой достигъ аристократизмъ во Франціи или въ Англіи. Портреты Рэйнольдса, Ромнея или Гейнсборо были бы здѣсь неумѣстны и прямо не нашли бы успѣха: слишкомъ много было у венеціанцевъ человѣчности, — отсюда и красота чисто венеціанскаго искусства Тиціана, Бассано, Тинторетто. Возможно и то, что разъ потерявъ вѣру въ себя, разъ она почувствовала себя слегка на одрѣ смертельной болѣзни, она рѣшила разстаться и съ послѣдними слѣдами «форса», она пожелала умереть удобно, «безъ утомительныхъ фокусовъ». Вотъ эта-то жажда удобства и отразилась на всемъ домашнемъ, халатномъ характерѣ искусства Лонги. — Впрочемъ, и въ остальной Италіи XVIII вѣка было очень много этого laisser aller, этого презрѣнія декорума. Весьма возможно, что рядомъ съ Лонги придется оставить мѣсто римлянину Pier Leone Ghezzi (род. въ 1674 г., ученикъ своего отца Giuseppe G., умеръ въ 1755 г.), о которомъ мы имѣемъ до сихъ поръ понятіе лишь по его ловкимъ и смѣшнымъ карикатурамъ и по его картинѣ въ римской галлереѣ Корсини. Но именно эта картина, изображающая чтеніе свадебнаго контракта въ домашнемъ кругу, полная необычайной жизненности, обличающая болѣе острымъ рисункомъ, нежели тѣмъ, которымъ владѣлъ Лонги, и написанная съ большимъ мастерствомъ, производитъ опять такое же впечатлѣніе какой-то «буржуазности», хотя цѣликомъ изображенное общество принадлежитъ къ высшимъ сферамъ. Флипару мы приписывали двѣ картины въ собраніи г. [illegible]; однако, теперь мы скорѣе склонны въ нихъ видѣть произведенія нѣмецкаго, очень, впрочемъ, искуснаго мастера. Не исключена возможность, что дѣйствительно Флипару принадлежитъ серія, къ сожалѣнію, совершенно испорченныхъ картинъ въ собраніи В. А. [illegible].

[28] Вообще итальянская живопись и даже, въ частности, венеціанская не богата бытовыми живописцами. Нѣсколько баталистовъ съ Черквоцци во главѣ (среди нихъ — Фальконе, Симонини, Казанова), нѣсколько звѣрописцевъ съ Кастильоне во главѣ, нѣсколько граверовъ съ Беллой во главѣ (среди нихъ римлянинъ начала XVII в. — [illegible], изобразившій «Крики Рима») и венеціанецъ Gaetano Zompini, современникъ Лонги, изобразившій венеціанскіе уличные типы («Le arti che vanno per via»), [illegible], близкій къ нему [illegible] Маджотто, Піяцетта, Ротари — вотъ и все. — Въ видѣ исключенія бытовыя картины встрѣчаются и у «историческихъ» живописцевъ, такъ, у всѣхъ караваджистовъ, у Гецци, у Вольтеррано, у [illegible], чаще всего у Тьеполо и у Креспи.

[30] Conte Pietro de Rotari родился въ Веронѣ въ 1707 или 1708 г., ученикъ [illegible] Балестры и двадцати лѣтъ, въ Римѣ — Тревизани, наконецъ, одно время Р. пользовался въ Неаполѣ совѣтами Солимены. Въ позднѣйшія времена художникъ жилъ въ Германіи, приблизительно съ 1750 г. въ Вѣнѣ, позже въ Дрезденѣ. Въ 1757 г. приглашенъ къ русскому двору. По смерти художника лѣтомъ 1762 г. Екатерина II скупила все, что оставалось въ его мастерской (около 600 номеровъ) и украсила этими картинами средній залъ Петергофскаго дворца, получившаго названіе «Кабинета модъ и грацій». Кромѣ того, произведенія Ротари имѣются въ Академіи Художествъ, въ Мюнхенской Пинакотекѣ, въ Дрезденской галлереѣ, въ Китайскомъ дворцѣ въ Ораніенбаумѣ, въ «Архангельскомъ» близъ Москвы, въ Падуанскомъ музеѣ, въ падуанскомъ Santo, въ церкви Гвастальды и въ другихъ мѣстахъ. Гравировали съ Ротари [illegible], Гуттенбергъ, [illegible], Камерата, [illegible], Л. Цукки, Пацци; существуютъ и нѣсколько собственноручныхъ офортовъ мастера.



П. Лонги. [illegible]. Музей Correr. Венеція.

достались Екатеринѣ послѣ смерти мастера въ Петербургѣ, и кромѣ того не мало работъ Ротари разбросаны по частнымъ собраніямъ. Вся эта вмѣстѣ взятая коллекція женскихъ головокъ и полуфигуръ въ различныхъ національныхъ прическахъ и костюмахъ довольно утомительна, и все же большое удовольствіе можетъ получить тотъ, кто среди однообразной массы начнетъ выискивать произведенія болѣе «индивидуальныя», въ которыхъ сказалось какъ чувствительное къ женской красотѣ сердце Ротари, такъ и его милый ласковый нравъ, а также отличное мастерство. Твореніе Ротари очень скромно, лишено блестящихъ красокъ и эффектной живописи; онъ le moins peintre изъ всѣхъ большихъ живописцевъ Италіи XVIII вѣка. Но то тутъ, то тамъ проявляется подлинный аристократическій вкусъ мастера, и повсюду сказывается его

утонченіе чувства формы. Типы, [illegible] въ жизни [illegible] на основаніи многихъ наблюденій [illegible] и пересыпаны крупными [illegible] лица съ удивительной [illegible] крѣпостью, безъ рыхлой отсебятины, что въ значительной мѣрѣ [illegible] Ротари отъ упрековъ въ слащавости. Изъ всѣхъ живописцевъ головокъ — это, пожалуй, самый для насъ пріемлемый.

Впрочемъ, сейчасъ же хочется отказаться отъ послѣднихъ словъ, какъ только переходишь къ «милой Розальбѣ», къ этой кружевницѣ, очутившейся, благодаря своимъ талантамъ и своему доброму характеру, на вершинѣ мировой славы, удостоившейся того, что ее даже въ Парижѣ признали за какое-то чудо[290]. Видно, художница потрафила самой сердцевинѣ вкуса своего времени, и уже поэтому она должна представлять большой интересъ для историка искусства[291].

А затѣмъ, несмотря именно на всю рыхлость и отсебятину, Розальба дѣйствительно очаровательная художница. Ничего нѣтъ болѣе откровенно однообразнаго, нежели творенія Розальбы. Все головки, головки, головки, изрѣдка портреты (впрочемъ, очень, опять-таки, смахивающіе на «идеальныя головки») — цѣлое царство бѣлесо-голубоватыхъ, улыбающихся, быстроглазыхъ лицъ, о жизни которыхъ ничего не узнаешь. Но вотъ во главѣ этого царства стоитъ автопортретъ художницы — вещь, потрясающая своимъ реализмомъ: широкое, одутловатое, простоватое, состарившееся лицо съ какой-то

---

[290] Rosalba Carriera родилась въ Венеціи 7 октября 1675 г. въ семьѣ, происходившей изъ Кьоджи. Сначала была кружевницей (мать Розальбы, скончавшаяся въ 1738 г., искусно вышивала), но затѣмъ, по совѣту тонкаго знатока англичанина Христіана Кука, стала изучать пастельную и миніатюрную технику. Въ 1705 г. принята въ члены римской Академіи San Luca. Въ 1720 г. предприняла, въ обществѣ своего зятя, виртуознаго фрескиста Антоніо Пеллегрини (1675—1741, см. выше [illegible], стр. 93), путешествіе въ Парижъ, гдѣ она была встрѣчена съ величайшимъ почетомъ и гдѣ она подружилась съ великимъ знатокомъ Маріеттомъ и съ Кроза, у котораго въ домѣ, [illegible] пребываніемъ Ватто, она и жила. 9 ноября 1720 г. принята во Французскую Академію. Въ 1723 приглашена въ Модену, въ 1730 — въ Вѣну. Въ 1746 г. Р. ослѣпла. 15 апрѣля 1757 г. она умерла. Сестра Розальбы Джованна († 1737) служила ей помощницей и подготовляла ея портреты [illegible]. Лучшія пастели Розальбы находятся въ Венеціанской Академіи и въ Дрезденской галлереѣ; нѣсколько головокъ въ Гатчинѣ. [illegible] стр. 27 и сл. «Diario degli anni MDCCXX e MDCCXXI scritto di propria mano [illegible] Rosalba Carriera [illegible]», Venezia, MDCCXCIII; французскій переводъ этого дневника: «Journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris [illegible]», annoté par Alfred Sensier, Paris, MDCCCLXV. — Изъ подражателей Розальбы, кромѣ ея сестры, упоминаемъ еще француза [illegible] (1687—1767).

[291] Приведемъ нѣсколько отзывовъ о Розальбѣ трехъ современниковъ, по справедливости считавшихся лучшими знатоками живописи. 20 января 1720 г. П. Кроза пишетъ Розальбѣ: «Sans me flatter [illegible] nos [illegible] peintres [illegible] plus distingués, vous leur êtes supérieure», а въ письмѣ отъ 12 марта 1728 г., по поводу присланной головки, онъ сообщаетъ ей, что «tous nos peintres en sont ravis [illegible] au rang du divin Corrège. Ils devraient connaître [illegible] leur serait impossible de [illegible]». Маріеттъ не отстаетъ отъ этихъ похвалъ; 19 октября 1726 г. онъ пишетъ: «[illegible] vous dire la vérité [illegible] de la Rosalba possède des grâces qu'on ne saurait trouver chez aucun des peintres de notre siècle», и въ своемъ энтузіазмѣ сочиняетъ въ ея честь сонетъ на итальянскомъ языкѣ. [illegible] Rosalba Carriera célèbre dans [illegible] la musique et spécialement très excellente en l'art de peindre». Наконецъ, А. М. Дзанетти передаетъ слышанное имъ отъ Рико, который говорилъ, что онъ глубоко уважаетъ личность Розальбы и предпочитаетъ ея набросокъ головки законченному произведенію всякаго другого художника, и тотъ же Дзанетти говоритъ о ея пріемѣ въ Парижѣ, что «ни одна женщина не одержала столько побѣдъ надъ сердцами, какъ Розальба — одною силою своихъ талантовъ».

чудаческой мужской прической вмѣсто всѣхъ ухищреній куафера, — и это одно уже заставляетъ отнестись ко всему созданному Розальбой внимательнѣе, попробовать и найти оправданіе тому восторгу, который оно встрѣчало.

Секретъ здѣсь не въ передачѣ дѣйствительности, а въ мечтѣ времени. Розальба, имѣя все время дѣло съ дѣйствительностью, относилась къ ней очень индиферентно или очень по-женски, по-ребячески. Зато тѣмъ болѣе уходила она въ мечту о какомъ-то чарующемъ мірѣ, гдѣ всѣ были бы ласковыми, привѣтливыми, равномѣрно, безъ обиды другъ другу преданными, гдѣ все улыбалось бы доброй улыбкой. Нѣтъ, у Розальбы не найти «морги» Людовика XIV; дитя народа, познавшая въ своей жизни нужду и тяжелый трудъ, она плѣняла всѣхъ совершеннымъ отсутствіемъ рабской подобострастности, злобы или зависти; она приковывала людей благородствомъ своей щедрой доброты, своей истинно аристократической простотой. Когда-то въ юности она плела сказочные цвѣты изъ мелкихъ нитокъ, въ послѣдующія времена она складывала букеты изъ цвѣтной пыли своихъ карандашей и съ нѣжной улыбкой на мужественномъ лицѣ раздавала эти букеты, молчаливо напоминая о прелести ласки доброты. Замѣчательно еще и то, что все твореніе Розальбы лишено чувственной стороны; оно какое-то безполое; это чистая греза дѣвушки изъ простонародья, взирающей на богатую жизнь, какъ на чудесный и безгрѣшный рай.

Розальба Карьера. Автопортретъ. Венеціанская Академія.

Искусство Пьяцетты [233] имѣетъ много точекъ соприкосновенія съ искусствомъ его современницы, Розальбы, но все же оно и очень существенно раз-

[233] Джіованни Баттиста Пьяцетта родился въ Пьетраросса близь Тревизо 13 февраля 1682 г., сынъ рѣзчика по дереву, ученикъ своего отца и искусника и декоратора Дж. Б. Маццари; въ юности своей въ Болоньѣ П. усердно изучалъ Гверчино и Джузеппе Креспи, въ 1725 г. онъ избранъ чле-

нится отъ него. И творенія Пьяцетты (а также его подражателя и двойника Angeli) почти на девять десятыхъ — головы. И оно есть какой-то міръ чу[illegible]. Однако [illegible] съ того, что однообразіе Пьяцеттовскихъ [illegible] другого характера, нежели однообразіе Розальбы. Кругозоръ бывшей кружевницы былъ на самомъ дѣлѣ до крайности узокъ; напротивъ того, Пьяцетта былъ способенъ на все (въ своемъ плафонѣ въ S. Giovanni e Paolo онъ вдругъ заявляетъ себя опаснѣйшимъ конкурентомъ Тіеполо) — это вообще самый гибкій и разносторонній талантъ конца итальянскаго барокко. И вотъ удивительно, до чего мастеръ все же себя ограничилъ; видимо, онъ просто былъ лишенъ творческой энергіи, щадилъ свои жизненныя силы, свой досугъ, предпочитая тихую кабинетную работу, иногда безъ цѣлей, безъ содержанія, — той тревогѣ, которая сопровождаетъ художника, какъ только онъ выходитъ въ толпу.

Въ сущности, отношеніе къ Пьяцеттѣ остается невыясненнымъ. Но во всякомъ случаѣ, достаточно видѣть хотя бы одну его «Гадалку» въ Венеціанской Академіи, чтобы понять исключительную живописную мощь художника, чтобы Пьяцетта остался въ памяти въ качествѣ одного изъ самыхъ чарующихъ волшебниковъ. Картина эта, вмѣстѣ со «Св. Іеронимомъ» Лиса, съ нѣкоторыми Маньяско, съ «Лотомъ» Гвидобоно и съ нѣкоторыми картинами Креспи и Бацціани, принадлежитъ къ самому цѣнному въ чисто живописномъ стилѣ, изъ того, что создано за два вѣка «упадка» итальянской живописи. Въ такихъ картинахъ (имѣющихъ, кстати, несомнѣнную между собою связь) итальянцы доказали, что они могли бы соперничать и съ фламандцами, и съ французами, и съ испанцами, если бы у нихъ было больше духовной крѣпости, какой-то жизненной устойчивости. «Гадалка» Пьяцетты ничего не имѣетъ общаго съ жизнью, — это сплошной вымыселъ, arrangement, «приготовленное блюдо». Но силу жизни картина эта все же содержитъ въ переизбыткѣ, — это жизнь самой живописной сущности.

Наслажденіе картинами Пьяцетты дѣйствуетъ на нервную систему такъ же, какъ пьянящій и возбуждающій напитокъ. Если уже говорить о чистой живописи — то вотъ, дѣйствительно, примѣръ таковой, вотъ доказатель

комъ Болонской Академіи въ 1750 г. — президентомъ временной Академіи въ Венеціи, устроенной въ одной изъ залъ «Fondaco della Farina» a S. Marco», умеръ мастеръ за годъ до учрежденія постоянной Академіи 29 апрѣля 1754 г. Виртуозъ граверъ Питтери издалъ въ 1760 г. превосходные рисунки мастера, предназначенные какъ пособіе для рисованія. Существуютъ и собственноручныя гравюры П., отличающіяся изумительнымъ совершенствомъ. Картины П. скорѣе рѣдки. Кромѣ венеціанской «Гадалки» назовемъ первоклассную картину Дрезденской галлереи «Юный знаменосецъ», пріобрѣтенную гр. Альгаротти въ 1743 г., и еще двѣ картины въ томъ же собраніи, «Мадонну» въ Пармскомъ музеѣ, восхитительный плафонъ «Торжество св. Доминика» въ церкви SS. Giovanni e Paolo, эскизъ къ нему, бывшій въ собраніи К. М. фонъ-Вельфа, нами виденъ весной 1914 г. у одного торговца въ Парижѣ, «Христа» въ Болонской Пинакотекѣ, «Жертвоприношеніе Авраама» у [illegible] въ Лондонѣ, «Пастушка» у вел. княгини Маріи Павловны въ Петербургѣ, «Усѣкновеніе главы Іоанна Предтечи» въ церкви этого святого въ Падуѣ, «Экстазъ св. Франциска» въ Вичентинскомъ музеѣ. Другія произведенія мастера въ Касселѣ, Брауншвейгѣ, Копенгагенѣ, Лиллѣ. Гораздо многочисленнѣе рисунки головокъ Пьяцетты; рядъ ихъ находится въ собраніи кн. Ф. Ф. Юсупова. — Гравировали съ Пьяцетты, кромѣ Pitteri, J. Alessandri, A. [illegible], [illegible], R. Brookshaw, Camerata, J. Cattini (большія головки), N. Cavalli, Faldoni, [illegible] (пейзажи съ фигурами животныхъ), G. [illegible], M. [illegible], J. [illegible], Zucchi, Zatta, T. Viero.

ство самодовлѣющаго ея значенія, значенія въ созданіи одной красоты, осознаннаго самимъ авторомъ, который какъ бы въ шутку создавалъ свои «божественные пустячки», самъ не вѣря вполнѣ тому, что онъ творитъ нѣчто вообще нужное. Пьяцетта не могъ подозрѣвать, что грядущія поколѣнія будутъ ему благодарны за чистую живопись такъ же, какъ они благодарны Скарлатти и Баху за ихъ «чистую» музыку. Иначе живописецъ не удовлетворился бы одинокими вдохновенными пробами, онъ не допустилъ бы себя до того, чтобы стать чѣмъ-то въ родѣ «образцоваго учителя рисованія».[294]

[294] Ближе всего къ Пьяцеттѣ стоитъ искуснѣйшій техникъ Джузеппе Анджели, родившійся около 1709 г. и умершій въ 1798 г.; въ 1756 г. онъ былъ приглашенъ преподавателемъ въ новую Венеціанскую Академію; въ 1774 г. ему выдана за долголѣтнюю полезную службу золотая медаль стоимостью въ 50 цехиновъ. Произведенія Анджели имѣются въ Луврѣ и въ венеціанскихъ церквахъ (S. Rocco, куполъ) и [illegible] другія картины украшали падуанскія церкви — [illegible] и S. Bernardino Vecchio [illegible]. — Среднее положеніе между Пьяцеттою и Тьеполо занимаетъ ученикъ перваго Доменико Маджотто (1713—1794), кисти котораго имѣются двѣ потемнѣвшія и снабженныя монограммою мастера картины жанроваго порядка въ Академіи Художествъ.

СОДЕРЖАНІЕ
ТРЕТЬЯГО
ТОМА

ЖИВОПИСЬ БАРОККО ВЪ ВЕНЕЦІИ

НИДЕРЛАНДСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ ЭПОХУ РЕНЕССАНСА

НѢМЕЦКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ ЭПОХУ РЕНЕССАНСА

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ ВЪ XVII И XVIII ВѢКАХЪ.

КОНЕЦЪ
ТРЕТЬЯГО
ТОМА

Третій томъ «Исторіи живописи» Александра Бенуа отпечатанъ въ типографіи «Сиріусъ» въ теченіе 1913 и 1914 гг.

Клише изготовлены цинкографіей Товарищества Р. Голике и А. Вильборгъ.

Цвѣтныя картины отпечатаны фирмой A. E. Seemann въ Лейпцигѣ.

Бумага изготовлена Акціонернымъ Обществомъ Кюммене въ Финляндіи.